Mircea Iorgulescu

PREZENT

CARTEA ROMÂNEASCĂ



Mircea Iorgulescu

PREZENT



EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ

1985

EXPLICAȚIE

Schlag ihn tod, den Hund, er ist ein Rezensent — Omorîți cîinele acesta, este un critic.

GOETHE

În paginile care urmează este reflectată activitatea din ultimii 4-5 ani a unui critic pentru care viața literaturii înseamnă, de aproape două decenii, preocuparea absorbantă a vieții lui.

Este însă o reflectare parțială, întrucît multe texte scrise și publicate în acest interval de timp au fost lăsate în afara volumului, din motivele cele mai diferite. Unele, spre exemplu, s-ar fi cerut, citite astăzi, rescrise, amplificate, adîncite ; altele presupuneau o reconstituire a contextului, operațiune avînd și valoarea unui bilanț, deocamdată resimțit însă ca prematur : este cazul, îndeosebi, al textelor cu caracter polemic. Poate, cîndva, acestea vor alcătui o carte de sine stătătoare, atunci cînd ceea ce numim „actualitate“ va fi devenit material de cercetare istorică.

Obiectivul volumului de față rămîne totuși actualitatea ; de aici și titlul său. *Prezent,* arată dicționarele, înseamnă *a fi de față* și, de asemenea, *momentul actual,* timpul de acum. Implicare, așadar, nutrită de o convingere niciodată ezitantă în puterea literaturii, a scrisului, a cărților.

M. I.

I

VIAȚA ȘI TEXTUL

Orice mare scriitor pare să intre, odată recunoscut ca atare, validat, în zona platitudinilor critice imperturbabile. Camil Petrescu nu face excepție. Despre opera lui totul se știe; nu mai rămîne decît să se caute noi puncte de vedere. În acest sens orice critică este creatoare, indiferent dacă se declară sau nu. Există însă două feluri de a crea în critică și, în consecință, două feluri de critică: una care *descoperă*, explorînd și valorificînd într-un sens nou relieful existent al operei, și alta care *inventează*, adăugînd operei alte dimensiuni prin accentuarea și dezvoltarea unor aspecte particulare. Și apoi: descoperirea privește întotdeauna ansamblul, în vreme ce de regulă invenția se referă la fragmente, eșantioane, detalii. Într-un caz ceea ce se știe este reluat și continuat, chiar dacă adesea prin corectare sau contestare, în celălalt este programatic ignorat. Nici una din cele două atitudini nu poate fi însă judecată în sine. Decisivă rămîne proba adecvării la operă; căci sînt opere al căror spirit obligă la descoperire și altele care pretind un demers esențial inventiv.

Cum îl vom privi, știind aceasta, pe Camil Petrescu? El este unul din puținii noștri scriitori *compleți*, în înțelesul că practicînd toate genurile literare s-a impus în cadrul fiecăruia ca o figură proeminentă; îl revendică, de aceea, egal îndreptățite, și istoria poeziei, și istoria prozei, și istoria dramaturgiei, și istoria gîndirii literare românești; iar cînd, în fine, va fi scoasă la lumină și opera sa filosofică despre *doctrina substanței*, nu este de-



loc improbabil ca într-o de asemenea viitoare istorie a filosofiei naționale din secolul al XX-lea numele lui să se afle tot la loc de frunte.

În ciuda acestei divizări exterioare și cu toate că acoperă o suprafață vastă de preocupări, literatura lui Camil Petrescu este atît de coerentă și de unitară încît pînă și diferențele normale de structură dintre un gen și altul rămîn cu totul secundare. Există, desigur, o serie de teme fundamentale definitorii, a căror identificare nu este cîtuși de puțin dificilă ; există și un șir de motive specifice, oarecum ușor de indicat și de analizat ; caracteristice sînt și procedeele narative, dramaturgice și poetice, multe avînd de altfel și valoare de inovații ; dar unitatea operei lui Camil Petrescu nu ține de prezența lor și, mai cu seamă, nu decurge din ele. Dacă este adevărat, cum s-a spus, că orice „tehnică" ascunde o „metafizică", trebuie să acceptăm că în cazul acestei literaturi este valabilă formula inversă : orice „metafizică" propune și produce în plan literar o anumită „tehnică". Fiindcă literatura lui Camil Petrescu își datorează obiectivele și strategiile unei „concepții", unei atitudini filosofice precizate ; unei „metafizici".

Probabil că tocmai de aceea s-a și discutat incomparabil mai mult despre „tehnica" lui Camil Petrescu — și, în această ordine, despre meritele lui, altminteri de necontestat mari, în direcția modernizării prozei, a poeziei, a dramaturgiei și a gîndirii literare autohtone — decît despre dimensiunea filosofică a creației lui.

Care, trebuie însă limpede spus, nu poate fi totuși redusă la — ori dedusă din — opera filosofică. Dincolo de amănuntul deloc neînsemnat că pînă astăzi aceasta este practic necunoscută în înfățișarea și la proporțiile ei reale, ceea ce face hazardate supozițiile și interpretările bazate pe declarațiile autorului însuși ori pe cele cîteva fragmente publicate, ar fi să identificăm școlărește planuri și domenii ce nu se pot totuși confunda. Mai degrabă putem spune, în asemenea împrejurări, că literatura și filosofia au același punct de pornire, realizîndu-se fiecare autonom. Sînt scriitori a căror operă sfîrșește prin a propune o viziune asupra omului și a lumii și scriitori a căror operă se naște dintr-o viziune asupra omului și a lumii ; pentru

cei dintîi literatura este fundamental *expresie*, pentru ceilalți fiind mai ales *exprimare*. Recursul lui Camil Petrescu la filosofie (ce poate fi socotit, în funcție de perspectiva adoptată, fie o „cădere" în abstracții, fie o „înălțare" la concepte), manifestat ulterior față de creația literară, chiar dacă de la un moment dat cele două activități s-au aflat într-un raport de concomitență și de paralelism al preocupărilor, provine din impulsul originar spre acreditarea unei modalități de cunoaștere și de înțelegere a lumii. Dar filosofia nu „dublează" literatura, nu o „întărește" și nici nu o „explică" : sursa lor fiind comună, căile, mijloacele, în ultimă instanță chiar și țintele, diferă. Filosofia descrie o viziune asupra lumii, în vreme ce literatura conține una descriind însăși lumea.

Exponentul și deopotrivă instrumentul unei viziuni particulare asupra lumii este în literatura lui Camil Petrescu personajul, de la care pornesc de altfel toate înnoirile aduse de acest scriitor în proza și în dramaturgia lui. Eroul camilpetrescian reprezentativ posedă, mai întîi, o remarcabilă capacitate de a se exprima el însuși integral, făcînd oarecum inutilă sau marginalizînd intervenția directă a autorului. Această *independență* a personajului se observă cel mai bine în romane. În *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și în *Patul lui Procust* personajele stăpînesc, la propriu, narațiunea. Sînt personaje care *se comunică*. În piesele de teatru, prin natura însăși a genului, libertatea de mișcare a eroilor este considerabil mai mare, aici vădindu-se însă cu pregnanță o altă notă specifică personajului camilpetrescian : singurătatea. Sau, și mai exact, izolarea. Monologînd rareori, de nu chiar niciodată, personajele dramaturgiei lui Camil Petrescu nu reușesc totuși vreodată să dialogheze cu adevărat. „Mesajele" lor par să nu fie auzite de cei cărora le sînt destinate ; ori sînt înregistrate și interpretate aiurea, infidel, denaturat, alterat. Sînt personaje care *nu comunică*. Autorul însuși, exclus din scenă prin forța lucrurilor, se comportă aidoma eroilor săi : indicațiile de regie și interpretare, celebrele indicații și paranteze camilpetresciene, care au dat și probabil mai dau atîta bătaie de cap regizorilor și actorilor, sînt în mod evident mesaje aruncate în neantul incomunicabilității. Nu parazitează,

cum s-a insinuat, textul ; constituie, și ele, un text ; diferit, independent, solitar, căutînd o comuniune care i se refuză, cum de altminteri se refuză tuturor. Situația este aceeași în *Patul lui Procust,* roman ce îmbină patru texte (al lui Fred Vasilescu, al Doamnei T., al lui Ladima, al Autorului) năzuind spre o textură ce nu se realizează decît în sens negativ, ca absență. *Celălalt,* fiindcă în literatura lui Camil Petrescu există mereu un „celălalt" obsesiv și obsedant, spre care se îndreaptă toate speranțele și de la care vin toate dezamăgirile, nu răspunde ; ori, dacă o face totuși, răspunde incomplet, nepotrivit, în contratimp, superficial sau neînțelegător. Deficitară, cînd nu e cu totul imposibilă, comunicarea este principala problemă a literaturii lui Camil Petrescu ; principala problemă și principala preocupare.

Orice comunicare presupune (măcar) doi termeni și se realizează numai dacă și cînd aceștia sînt compatibili. Nu absența „celuilalt" sau a „celorlalți" generează în literatura lui Camil Petrescu imposibilitatea comunicării sau măcar îngreunarea ei, ci incompatibilitatea termenilor. Fără a fi niște „neînțeleși", după tipicul romantic degradat în drame bulevardiere și romane sentimentale, eroii camilpetrescieni au această particularitate : nu se înțeleg între ei. Alcătuiesc o lume divizată, pulverizată, babilonică ; nu vorbesc doi aceeași limbă. Și-au cîștigat individualitatea, pierzîndu-și însă apartenența : sînt niște exilați. De aceea se comunică fără a reuși totuși să comunice. Nu tînjesc însă după omogenitatea pierdută, știind că prin reintegrare și-ar pierde libertatea : toți ar putea spune, cum o face Gelu Ruscanu în *Jocul ielelor,* că „lumea asta din care îți tragi hrana este atît de abjectă, încît nu te acceptă și nu te tolerează decît cu prețul complicității". Și nu este, oare, complicitatea o formă coruptă de comunicare ? Pierdut în mulțime, anonimizat, devenit o realitate statistică, omul camilpetrescian se metamorfozează într-o ființă elementară și decăzută, ca în teribilul poem *Marș greu* din *Ciclul morții* :

Nu știm
Nici unde mergem,
Nici unde ne găsim.

Alăturea de fiecare dintre noi
La dreapta sau la stînga,
În faţă sau în spate
Sunt alţii,
De care ne lovim mergînd,
Cînd raniţa alăturea ne-abate.

De nopţi întregi prin pulberea uscată
Şi mai înecăcioasă decît fumul,
Mărşăluim spre miazăzi
Şi
Cu cît mai mult înaintăm
Cu-atît mai lung e drumul.

Sleiţi de sevă, sclerozaţi
Şi sufocaţi de-atîta mers în turmă,
Noi ne mişcăm împinşi din urmă,
Cum valurile unui rîu se-mping
La vale unul pe-altul ;
Şi pe şoseaua grea de praf
Ne scurgem în coloană, fără şoapte
Ca apa unui fluviu în noapte.

Înaintăm necontenit fără să-ajungem,
Deşi lăsăm în urma noastră
Păduri şi sate
Culcate-n întuneric.
(. . . . .)
Pentru repaos,
Coloana
S-a prăbuşit în marginea şoselei,
Ca o fantoşă căreia i-ai scos scheletul.

Ca-n ţintirim
Ne îngropăm,
Ne odihnim
Şi fără nici o vorbă ne privim
Cu feţe descompuse de cadavre,
Schimbînd surîsuri palide de javre
Domesticite, pocăite, resemnate.

De aceea refuză eroul camilpetrescian amestecul, confuzia, subordonarea, uniformitatea : pierderea individualității echivalează cu pierderea calității de om. Visează, în schimb, o lume armonioasă, a diferenței în egalitate. Pe care încearcă să o creeze, să o întemeieze după modelul biblic : pornind de la cuplu. Problematica și dramele cuplului, atît de insistent prezente în literatura lui Camil Petrescu, nu reprezintă, cum s-a crezut uneori, o simplă retragere în domeniul intimității, un refugiu în alcov și o repliere în paradoxurile, vicleniile și jocurile iubirii : vizează, de fapt, o restructurare a lumii prin valorizarea (sau revalorizarea) primordialei relații dintre doi oameni ; dintre un bărbat și o femeie. Fiindcă la începutul lumii a fost iubirea, cei dintîi oameni fiind un bărbat și o femeie ; iar cuplul camilpetrescian vrea să facă (să refacă) lumea ; o altă lume decît aceea, dezagregată, coruptă și împăcată în degradare, în care se află ; de aici provine acel caracter absolut al iubirii propriu literaturii lui Camil Petrescu : o lume nouă se poate naște numai printr-o radicală exemplaritate (nicidecum prin constrîngere), iar iubirea este singurul raport prin care două ființe umane comunică perfect și deopotrivă integral. Ridicată la puterea unui factor creator de nouă lume, iubirea înglobează, nu respinge, este rezultatul armonizării, nu al scindării ; astfel se explică de ce la Camil Petrescu luciditatea potențează pasiunea în loc să i se opună ori să o dizolve. Confundînd, e drept, iubirea cu obiectul ei, Pietro Gralla face în *Act venețian* acest utopic elogiu al iubirii ca forță genezică : „Acum știu că este ceva deasupra mării, pentru că are în ea esența mării, cum are în ea esența întregii creații... Astfel femeia este cheia naturii... Toate tainele sunt rezumate în ea și cînd un suflet de femeie ți s-a deschis, ți s-au deschis toate înțelesurile lumii...".

Nu este însă mai puțin adevărat că toate cuplurile din literatura lui Camil Petrescu ajung de obicei la eșec ; dar se poate observa că nu atît cuplurile eșuează, cît încercarea însăși de a se constitui ori de a rezista. Lumea nu mai poate fi refăcută, procesul este ireversibil. Fiindcă partenerii nu se înțeleg ; nu se pot înțelege ; chiar dacă un timp nutresc iluzia comunicării. Și chiar dacă, pentru



a se înțelege, recurg deseori la inițieri, formîndu-se, educîndu-se în scopul de a deveni compatibili. Cunoscutul episod al lecției de istoria filosofiei pe care, printre zbenguieli erotice, o ține în pat femeii iubite protagonistul din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, episod ironizat de atîția critici importanți, are în fond sensul unei instruiri, al familiarizării „celuilalt" cu un cod menit să-i mărească posibilitățile de comunicare. De altfel, această „instruire" este unul din motivele caracteristice ale literaturii lui Camil Petrescu și „lecțiile" sînt numeroase, privind cele mai variate domenii, de la vestimentație la... creația literară. Un episod suficient de asemănător cu cel din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* poate fi întîlnit în *Act venețian*, unde funcția reală a asimilării unui cod este indicată fără echivoc. Pentru a deveni partenera perfectă a contelui Pietro Gralla, așadar o ființă capabilă să comunice cu el, frumoasa Alta a trebuit să învețe, să se cultive, ajungînd la performanța de a discuta de la egal la egal cu iluștri savanți ai timpului, spre uimirea celor care o cunoscuseră înainte de „inițiere".

Deprinderea unui cod (a unor coduri) duce la metamorfoza „celuilalt" ; îi descoperă o dimensiune pînă atunci ignorată a lumii și, totodată, îl descoperă lui însuși. Este o perfecționare în receptivitate, indispensabilă comunicării ; iar unde nu este comunicare nu e viață, tot așa cum o comunicare imperfectă sărăcește inevitabil atît lumea cît și pe indivizii care o compun. Totul devine precar cînd comunicarea se restrînge, este degradată ori încetează. „Tu — îi spune Alta lui Pietro Gralla — m-ai învățat să văd lucruri pe care eu înainte nu le vedeam... Tu mi-ai descoperit această plăcere de a ști cauzele și legăturile...". O adevărată inițiere s-a petrecut, întrucît, continuă Alta, „Acum patru ani nu eram decît o actriță frivolă, zăpăcită de glorie, care credea că la 25 de ani știi toate și poți să ai păreri despre toate... (cu o umbră în privire) — ah, ce biată disperată eram în vremea aceea... Cînd la balul Procurației, unde te-am întîlnit întîia oară, bătrînul profesor mi-a spus : «Divino, așa îmi zicea glumind pe atunci, te-am văzut stînd de vorbă cu bărbatul cel mai inteligent din această Republică — i-am răspuns

ca o toantă : — Era contele Pietro Gralla... — Întocmai... Ce gînduri ai ? Ei bine, i-am răspuns rîzînd, vreau să dorm o noapte întreagă cu cel mai inteligent bărbat din Veneția». A zîmbit și el, dar a trebuit să treacă un an de zile pînă să ajung să-ți fiu soție. Suferisem prea mult și eram hotărîtă să intru în viața ta... O asemenea inteligență face bine ca soarele celor bolnavi. Azi sunt soția ta și lumea îmi pare alta...".

Comunicarea nu poate fi însă obținută prin simpla însușire a unui cod, printr-o lecție sau printr-o instruire, de durată mai lungă sau mai scurtă ; rămîne, în continuare, superficială, absentă, imposibilă. Fiind, uneori, simulată ; nu dintr-o întîmplare, desigur, două dintre cele mai cunoscute eroine camilpetresciene, Alta din *Act venețian* și Emilia Răchitaru din *Patul lui Procust*, sînt actrițe. Ele își însușesc, mai bine sau mai prost, un cod ori altul, folosindu-le cu abilitate sau grosolan, în funcție strict de înzestrarea lor actoricească ; Alta este o mare actriță, Emilia una mediocră. Esențial sînt însă asemănătoare : ele interpretează, de fiecare dată și cu fiecare partener, un rol, prefăcîndu-și viața într-o succesiune de măști fără legătură una cu alta. De altfel, prin însăși profesia lor, sînt personaje cu identitate variabilă. Trăirile lor sînt simulații ori imitații. Cine este, de fapt, Alta ? O femeie superioară, capabilă de a trăi profund armonios și viața trupului și viața spiritului, ori o curtezană oarecare, o nestatornică Manon Lescaut, o frivolă fără memorie ? Fiindcă după ce îl copleșise pe Gralla adorîndu-l ca o Galatee ce-și cîntă creatorul, îl adulează îmbătător pe măruntul Cellino : „Ești cel mai inteligent, cel mai nobil... cel mai bun... cel mai brav... unicul din cîți i-am privit..."; și i-o spune pierdută, ca în transă, „cu inflexii de halucinată în voce" — dovadă însă de disponibilitate teatrală, nu de substanțială autenticitate, tocmai prin absența lucidității și aparenta exclusivă dominație a pasiunii. Dar nu trebuie să ne înșelăm : pasiunea fără luciditate nu este la Camil Petrescu decît o forță care face din om o marionetă a instinctelor, o jucărie a biologicului. Pentru Alta și pentru Emilia a iubi nu înseamnă cîtuși de puțin a comunica : înseamnă a se dărui, a aparține „celuilalt" sau „celorlalți". Emilia se dăruiește cu tarif, profesional,

ori în schimbul unor servicii ; Alta își inventează complicate motivații psihologice, invocă subteranele sufletului — „m-am dat — se explică ea — de nevoie, m-am dat de milă, m-am dat din duioșie și recunoștință, m-am dat din disperare... ori din sfială". Cîte nobile cauze și ce retoric invocate pentru justificarea invariabilului „m-am dat"! Astfel de personaje doresc, de fapt, numai să aparțină cuiva, să fie asimilate, stăpînite, dominate ; subordonate : „Am fost a ta și sînt a ta de totdeauna" — îl încredințează Alta pe Cellino ca într-un feudal jurămînt de supunere. Sînt un fel de obiecte umane, doar posesia le valorizează ; în lumea lor dacă nu aparții nu exiști. Prin inițiere, „celălalt" era înălțat la rangul de partener egal ; prin posesie va fi ori un cucerit, ori un cuceritor. Aceasta este de fapt semnificația iubirii ca dăruire continuă despre care vorbește Alta într-o tîrzie încercare de a-și lămuri disponibilitatea : „am găsit tîlcul soartei și al umilințelor mele, am înțeles că n-a fost în mine decît iubire... Iubire întoarsă poate și rătăcită, dar necontenit iubire... N-am vrut decît să dăruiesc... N-am vrut decît să aduc bucurii... Asta a fost viața mea, de cînd m-am dăruit întîia oară, ca fată neștiutoare de răutatea omenească și iubire a fost viața mea de zi cu zi..." Căci dăruirea instituie o relație de dependență : fie a „celuilalt", fie față de el, de obicei însă funcționînd și într-un sens și în altul. Nimeni nu este liber într-un sistem bazat pe aservire, nici stăpînitul și nici stăpînitorul. Iubirea-dăruire este o formă de manifestare a mecanismului subordonării, atît posesorul cît și cel posedat manipulîndu-se și dominîndu-se reciproc, astfel încît se realizează acea abjectă complicitate generală în aservire proprie lumii refuzate de personajele camilpetresciene.

Mai exact, doar de unele dintre ele. Există în literatura lui Camil Petrescu, în proză ca și în teatru, două categorii de personaje, diferențiate calitativ în virtutea unui criteriu ce se răsfrînge în construcția însăși a romanelor și a pieselor. În *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și în *Patul lui Procust* sînt astfel eroi care au „dreptul la cuvînt", care *se exprimă*, și eroi care *sînt exprimați*, a căror prezență este mediată, indirectă, reflectată : fiecare piesă, de asemenea, se sprijină pe un

personaj-pivot ce are rolul decisiv în desfășurarea dramaturgică, întrucît el face posibilă și chiar determină dezvăluirea (=exprimarea) celorlalți. Funcția acestor personaje este similară cu aceea a naratorilor din romane. Structura literară camilpetresciană este una singură, aceeași în proză și în teatru : o comunicare despre imposibilitatea (sau precaritatea) comunicării. Narativă ori dramaturgică, întrucît e indiferentă la rigorile de gen datorită depărtării de regulile „imaginarului" și apropierii de regulile „cunoașterii", această structură privește astfel o absență, se referă la ea, o înfățișează. Și chiar se naște datorită ei, aspect izbitor mai ales în romane.

De aici decurg cîteva particularități importante ale literaturii lui Camil Petrescu, de natură să-i reliefeze o singularitate pe care critica mai mult a resimțit-o în chip obscur decît a explicat-o. Este o literatură ce vorbește aproape exclusiv despre eșecuri, toate reductibile, în esență, la unul singur : eșecul comunicării. Dar această literatură constituie, paradoxal, un triumf, fiindcă ea însăși reprezintă o comunicare împlinită. O dialectică a frustrării și a compensației impune schimbarea planurilor : excluși din viață, eroii camilpetrescieni se refugiază în creație, în scris, în literatură, reușind astfel să-și comunice experiențele : nu comunică însă cu „celălalt" ori cu „ceilalți", se adresează — de astă dată — lumii. Și părăsesc viața la propriu : la capătul fiecărei asemenea comunicări pleacă (Pietro Gralla), pierd (Ștefan Gheorghidiu) sau pier (Danton, Fred Vasilescu). Rămîn doar *în* și *prin* text ; care asigură nu numai comunicarea, ci și supraviețuirea mesajului : devenit o realitate spirituală. Enigmaticul sfîrșit al lui Fred Vasilescu din *Patul lui Procust* reprezintă în acest sens cazul cel mai evident. Eroul, care este și unul din principalii naratori, moare în chip misterios îndată ce își încheie manuscrisul. „Teancul acesta care închidea în el, calde încă de zbucium, două existențe, îmi dădea — notează Autorul — un vag fior și prin această coincidență, care făcea ca a doua zi după ce l-a încheiat, Fred să se prăbușească... A fost parcă o moarte amînată pînă la realizarea unui mod de perpetuare... Frenezia cu care el transpunea, în aceste pagini, ceea ce era transmisibil din existența lui mă înfiora..." Dusă pînă la

ultimele consecințe, cunoașterea se răzbună ; Fred Vasilescu nu mai putea supraviețui odată ce trecuse pragul interzis dintre cele două planuri ; fiindcă scriind, el refuză lumea descrisă : se situează în afara ei, se rupe de ea ; îi spune „nu". Moartea consfințește formal această auto-exilare. La fel se întîmplă în cele două drame, *Act venețian* și *Danton*, în ciuda unor deosebiri înșelătoare : intransigența și revolta personajelor-pivot sînt tot atît de profunde și radicale ca și intransigența și revolta personajelor-naratori din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și din *Patul lui Procust ;* iar consecințele atitudinii lor sînt aceleași. Într-o lume lipsită de libertate, căci „la Veneția domnește numai teroarea inchizitorilor și legea plăcerii", astfel încît nimeni nu poate să spună „ce gîndește" și nimeni nu poate să zică „nu", comunicarea este imposibilă : iubirea-dăruire și iubirea-plăcere sînt expresii ale aservirii și ale corupției, dar și simulacre ale iubirii și, într-un sens mai larg, ale comunicării.

O astfel de lume nu îngăduie excepțiile, abaterile, diferența ; are cultul impersonalității ; regula ei este uniformitatea în degradare. Cine i se opune este exclus. Cine o acceptă este umilit, anulat, strivit. Iluzionîndu-se, Pietro Gralla întemeiază un cuplu utopic (o sugestie asupra caracterului utopic al relației dintre el și Alta o dă preferința lor pentru un „mic chioșc izolat pe mare", *insula* fiind locul specific al utopiei), ce se vădește totuși vulnerabil (Alta îl duce pe Cellino chiar în chioșcul de pe mare, profanînd utopia) ; și va avea de ales între acceptare și refuz. Nu este deloc aici un conflict între pasiune și intelect, cum s-a afirmat ; este, cel mult, unul între plăcere și pasiune ; dar în decăzuta Veneție și plăcerile sînt mediocre. „Legea plăcerii o vreau și eu, dar mă dezgustă micimea, precaritatea poftelor voastre" — această replică a lui Pietro Gralla poate foarte bine să fie rostită și de Danton, și el un exilat printre neputincioși și proști. Conflictul dintre Danton și Robespierre nu este, în marea dramă a lui Camil Petrescu, unul între legea vieții și mecanismele necruțătoare ale revoluției : se desfășoară strict în planul înțelegerii, al cunoașterii, al comunicării. Placa turnantă a piesei o constituie confruntarea celor doi din actul III, tabloul al XVI-lea, unde

Danton vrea să afle — și reușește ! — dacă Robespierre, funcționarul zelos al teroarei și al suspiciunii, este „numai canalie, sau și prost“ : aceasta e problema, aceasta e marea problemă a personajului lui Camil Petrescu. „Numai canalie, sau și prost“ ? Aflînd, lămurindu-se, Danton iese din joc, scîrbit, neputincios din dezgust, fiindcă înțelege că Republica „pentru care a curs atîta sînge eroic“ va intra „pe mîna unor farsori de bîlci“, a unor indivizi mediocri aduși de val în roluri demonice, de felul anodinului Fouquier-Tinville, devenit infernal acuzator public. Ieșire ce-i aduce, în conformitate cu logica literaturii lui Camil Petrescu, moartea. Drama adevărată, drama reală se petrece însă în conștiința eroului și este provocată de însăși revelația imposibilității de a comunica autentic și profund cu „celălalt“ ori cu „ceilalți“ : cum să se înțeleagă Danton cu un Robespierre, care nu e doar „canalie“, ci este, pe deasupra, „și prost“ ? Danton nu are altceva de făcut decît să dispară : cu o „canalie“ care este „și prost“ nu poți dialoga, iar în absența dialogului, a comunicării, eroul camilpetrescian moare. El sfîrșește întotdeauna prin a înțelege bine, *prea* bine, acest lucru ; și nu-i mai rămîne decît să piară. Prostia este mai rea decît moartea.

Dispărînd, eroul camilpetrescian lasă mărturia îngrozitoarei lui descoperiri.

DE TREI ORI DESPRE PANAIT ISTRATI

1. Învins și învingător

Un *învingător*, nicidecum un *învins*, trebuie să vedem astăzi în Panait Istrati — cu toate că el însuși nu s-a considerat niciodată astfel. Dimpotrivă : s-a voit și s-a declarat, nu o singură dată, un *învins*. Gust pentru paradox ? Cochetărie ? Plăcerea de a fi victimă ? Întrebări poate nedrepte, poate crude, poate nepotrivite, inevitabile totuși : sîntem în era îndoielii. Nimic însă din toate acestea. Panait Istrati nu a avut gustul jocului, al spectacolului, al înscenării. A luat în serios totul, s-a implicat integral, fără nici o reținere, cu o gravitate și un patetism dramatice, aproape neverosimile într-un secol în care pînă și literatura a devenit sau a fost nevoită să devină o abilă strategie. Or, strategia lui Panait Istrati — dacă totuși a existat una — a fost sinceritatea. De aceea literatura lui nu se bazează pe aluzii, complicități, evitări prudente și adevăruri parțiale. Prezentîndu-se drept un *învins*, el nu a dat acestui cuvînt, de altminteri lipsit de orice echivoc, un alt sens decît cel propriu. L-a transformat însă într-un mare simbol : fiindcă precizîndu-și o identitate (existențială, morală, intelectuală), Panait Istrati a definit de fapt o condiție.

Că este, că va rămîne un *învins* o spusese Panait Istrati încă în *Trecut și viitor* — cartea sa „de debut în literatura română" (Alexandru Talex). Era un volum de confesiuni, nu de literatură propriu-zisă. De confesiuni și, mai ales, de „profesiuni de credință", cum numea el însuși textele publicate aici. Dar la Panait Istrati confesiunile și profesiunile de credință nu sînt în afara sau la periferia operei literare. Altfel spus, nu alcătuiesc un

capitol aparte, secundar, de interes minor și cu valoare mai mult documentară. Constituie creație și au aceeași importanță ca și povestirile și romanele sale. Toată literatura lui Panait Istrati este în fond o confesiune și o profesiune de credință. Doar modalitățile de exprimare introduc o serie de diferențieri, însă acestea nu-i afectează unitatea, ci o evidențiază încă mai mult. Nici *Trecut și viitor*, nici alte cărți (*Mes Départs, Vers l'autre flamme, Pour avoir aimé la terre*) ori scrieri de mai mici dimensiuni în care mărturisirea este directă nu pot fi, nu mai pot fi socotite altceva și mai prejos decît *Chira Chiralina, Moș Anghel, Ciulinii Bărăganului, Casa Thuringer, Biroul de plasare*. Toate sînt, în realitate, fragmentele unui unic discurs, divers modulate și valoric inegale, dar extrem de unitare prin teme, prin ton, prin viziune și prin sensul general. *Învinsul* este o figură centrală a întregii literaturi a lui Panait Istrati, literatură ce reprezintă, în totalitate, cu o expresie a scriitorului însuși, o „confesiune pentru învinși".

Dar este o confesiune luptătoare. Suferindă, nu însă și resemnată; neliniștită, agitată, nu împăcată în dezamăgire și înfrîngere; „flacără vie", cu expresia eseistului francez Roger Dadoun, nu cenușa rece și dezolantă a unui foc stins.

Iată, așadar, ce scria Panait Istrati în *Trecut și viitor*: „Care trebuie să fie datoria noastră, a acelora care au simțire și darul de a se exprima — față de niște tirani care vor să cumpere cu banii lor toate conștiințele sau să le înăbușe pe cele ce nu se pot cumpăra, pentru ca astfel să-și continue domnia de sînge și de rușine? [...] Noi trebuie să *vorbim tare*, nu *încet*, să vedem toate ororile și să ascultăm toate suspinele. De mii de ani se glorifică numai cei victorioși. Ajunge! Să răsturnăm cumpăna milenară a prejudecății și a egoismului și să ne declarăm solidari cu învinșii. Să fim învinși pînă n-o mai exista cuvîntul *învingere* și nici *învingători*. Artistul, mai ales, trebuie să se afle în fruntea învinșilor și să facă din arta sa o armă, din succesul său o înfrîngere și din bucuria sa o suferință. Nu există artă mai mare decît aceea care luptă să întroneze dreptatea pe pămînt, să facă pe oameni mai buni, să șteargă lacrimile celor care

plîng, să dea pîine celor flămînzi și adăpost celor care dorm pe afară. (...) *Sunt un învins și voi rămînea pînă nu vor mai exista învinși !*"[1] (s.a.)

Trecut și viitor a apărut la București în 1925. Era la numai un an după ce la Paris se publicase, făcînd senzație, *Chira Chiralina*. O carte-eveniment, primită și privită ca atare în epocă, tradusă repede în multe limbi, ce și-a făcut curînd cunoscut autorul în toată Europa. A spune atunci *Panait Istrati* însemna a spune *Chira Chiralina*; și, pe alocuri, lucrurile nu s-au schimbat prea mult nici pînă astăzi... S-a întîmplat însă și altceva. Această carte și-a proiectat totodată autorul într-o legendă superficială și înșelătoare; l-a transformat într-un mit publicitar. Panait Istrati ? Da, un hoinar din Balcani, român de origine, nu prea tînăr, ajunge oarecum peste noapte scriitor celebru în capitala neoficială dar și necontestată a culturii europene. O face istorisindu-și, într-o franceză tîrziu învățată și presărată cu expresii și cuvinte românești, aventurile trăite în lungi rătăciri fără țintă pe drumurile Orientului, de fapt în spațiul incert și fabulos unde se îngemănează Europa cu Asia născînd o ciudată lume de tranziție. E un vagabond, cum s-a spus, „genial" — dar un vagabond. Un om fără căpătîi, norocos intrat în literatură, un intrus de la care te poți aștepta la orice. O curiozitate, o figură exotică. Destinul lui bizar îl poate duce oriunde, chiar și în afara literaturii. De ce n-ar fi literatura o peripeție mai mult, o îndeletnicire în plus, cum au fost atîtea în viața lui ?! Nimic totuși mai fals decît această legendă și decît această imagine, uneori discret sugerate, alteori brutal și violent făcute publice, acum și mai tîrziu, la Paris ca și la București, în Vest ca și în Est. O arată, în chipul cel mai convingător, textele din volumul *Trecut și viitor*: cartea unui scriitor cu o deplină conștiință profesională. Acum și aici confuziile nu mai sînt posibile; Panait Istrati nu mai poate fi luat drept un „clochard" balcanic știind să povestească fermecător tot felul de istorii pitorești. Cel care se exprimă în *Trecut și viitor* este un scriitor adevărat, un om pen-

---

[1]) Panait Istrati — *Viața lui Adrian Zografi*, Editura Minerva, 1983.

tru care literatura reprezintă o vocaţie şi scrisul înseamnă unica, marea aventură. A fost, poate, o întîmplare că întîia carte scrisă de Panait Istrati în româneşte este una de confesiuni ; dar o întîmplare fericită. Scriitorul devenit celebru la Paris intră în literatura patriei sale *spovedindu-se*. „Mă aflu în clipa asta — scria Panait Istrati în *Trecut şi viitor* — pe cale de-a păşi pragul unei case sfinte : mă înfăţişez cititorilor mei din România". Succesul parizian nu l-a speriat şi nici nu l-a ameţit ; dar i-a amplificat sentimentul responsabilităţii. De aceea pătrunde în „casa sfîntă" a limbii materne şi fără orgoliu, şi fără umilinţă, avînd mai degrabă conştiinţa gravă că trăieşte un moment sacru — „După treizeci de ani de credinţă neclintită într-o idee şi de dureri îngrămădite, iată-mă gata să-mi spun cuvîntul. Viaţa mi-a îngăduit, în sfîrşit, să mi-l spun. I-am smuls vieţii această îngăduinţă". Nu este o favoare ; este un drept cucerit. Iar această *îngăduinţă* smulsă vieţii obligă. Obligă, în primul rînd, la o maximă sinceritate, faţă de lume şi deopotrivă cu sine însuşi. „Pentru a putea sta de vorbă" spune Panait Istrati, „trebuie să mă spovedesc mie însumi". El îşi evocă, în textele din *Trecut şi viitor*, începuturile, familia, peregrinările, întîlnirile care i-au marcat existenţa ; face precizări în legătură cu universul povestirilor sale ; răspunde atacurilor venite fie din partea „prietenilor vechi", fie din partea duşmanilor. Cei dintîi, cum e şi firesc, îl interesează mai mult. Acestora, unii dintre foştii săi tovarăşi de drum în mişcarea socialistă românească de la începutul secolului, Panait Istrati le reproşează înţelegerea schematică, simplistă, rigidă, azi am spune dogmatică şi primitivă, a vieţii şi a creaţiei. „Prietenilor vechi, însă, care au umplut puşcăriile naţionale şi cu care am suferit — zice Panait Istrati în 1925 — aş vrea să le spun că niciodată drumul lor n-a fost cu totul al meu, nici predilecţiile lor cu totul ale mele. Că niciodată n-am putut să mă împac cu un partid ; că nu e în firea mea să mă supun unei hotărîri, cînd această hotărîre nu-mi convine ; şi că dacă aş avea în mîini puterea lumii n-aş şti ce să fac cu ea, convins fiind că omului poţi să-i iei, dar nu să-i dai cu sila. Nici chiar libertatea nu poţi să i-o dai cu sila. Aş vrea să le mai spun că dacă pentru ei lumea e împăr-

ţită numai în săraci şi bogaţi, să mi se îngăduiască să cred că pentru mine lumea e împărţită şi în oameni ce se nasc liberi şi oameni ce se nasc robi", declarîndu-se, în final, „un revoltat care ar trimite la scos cărbuni atît pe burghezi, cît şi pe «socialiştii» lor de carnaval".

Ceea ce surprinde însă în aceste *pagini autobiografice* este absenţa delimitării între prezent şi trecut. Se contrazice astfel în chip flagrant o regulă generală a scrierilor de această factură; „nu există — constată Jean Starobinski analizînd genul — motiv suficient pentru a se scrie o autobiografie dacă n-a intervenit în existenţa de pînă atunci a autorului o modificare, o transformare radicală: conversiune, intrare într-o nouă viaţă, invazia harului". Panait Istrati nu vorbeşte însă de nici o transformare, în existenţa lui nu pare să se fi petrecut nimic important, de natură să motiveze scrierea paginilor autobiografice. În confesiunile lui nu există, apoi, două euri, unul *actual* şi altul *revolut*, separate de un eveniment decisiv. Naratorul, în consecinţă, nu se explică, nu se justifică, nu se interpretează şi, fapt absolut remarcabil, nu se povesteşte. Face altceva: *se exprimă, îşi spune cuvîntul*. Autobiografia este un pretext şi rămîne o convenţie, căci paginile acestea, deşi numite „autobiografice", configurează mai mult o viziune asupra lumii decît un personaj. Eroul confesiunilor lui Panait Istrati, de acum şi de mai tîrziu, este omul care scrie; sau, mai exact, omul pentru care a trăi înseamnă a scrie. Cel care se „spovedeşte" este *scriitorul* Panait Istrati. Omul e învins de creator, autoportretul face loc profesiunii de credinţă.

Este aici o asumare dramatică a condiţiei de scriitor. Biografia este sacrificată în favoarea literaturii. Planul existenţial devine secundar sau, mai bine zis, este absorbit în creaţie. Există de aceea în toate confesiunile lui Panait Istrati un fel de cult al literaturii —, frenetic, exclusivist şi autoritar în primul rînd cu cel care îl întreţine. Omul trecuse prin inimaginabile suferinţe şi chiar încercase, de cîteva ori, nu doar la Nisa, să se sinucidă, refuzînd o existenţă ce-i păruse cufundată în platitudine şi aservire; scriitorul are însă o idee foarte înaltă despre literatură şi se leagă de ea pentru toată viaţa, punînd responsabilitatea creatorului mai presus de orice. In-

transigența lui este absolută și nu acceptă nici o tranzacție și nici un compromis. Printre cei dintîi în acest secol, Panait Istrati a arătat că un mare scriitor trebuie să fie și o mare conștiință.

Opera lui înregistrează astăzi o nouă ascensiune în conştiința publicului și a criticii, după ce, vreme de cîteva decenii, o eclipsă părînd unora și totală și definitivă îl așezase în cimitirul — cum se știe, imens — al celebrităților de-o clipă. O legendă frumoasă, de altădată ; o legendă strălucitoare și efemeră, aparținînd unui alt timp decît al nostru : așa a fost văzut Panait Istrati pînă nu demult.

Dar Panait Istrati nu era învinsul timpului și al istoriei. Nu era o victimă a trecerii timpului. Era învinsul oamenilor ; învinsul acelei triste neputințe a oamenilor de a vedea dincolo de amăgirile clipei și de a rezista chemărilor seducătoare și ucigașe ale sirenelor, chiar dacă în secolul nostru nu s-au mai făcut auzite decît sirenele — care nu seduc, ci înspăimîntă — anunțînd bombardamente, ale mașinilor de salvare, de pompieri și de poliție. Panait Istrati a condamnat această neputință și a scris împotriva ei, făcîndu-și dintr-o luptă pe care a socotit-o o datorie de conștiință sensul zbuciumatei lui existențe de artist și de revoltat. Adevărat Ulise cu Ithaca în suflet, Istrati a sfidat capcanele și ciclopii monstruoși ai timpului său, răzvrătindu-se împotriva unei istorii ce tindea să anuleze însăși ideea de om. Iar istoria, această zeiță crudă și ironică, își pedepsește întotdeauna doar supușii ; victimele ei sigure sînt numai cei care o acceptă fără să schițeze vreun gest de împotrivire. Istoria își devoră sclavii. Ea, istoria, nu-i respectă cu adevărat decît pe cei care o înfruntă, chiar dacă îi supune adesea unor probe dure. Iată de ce Panait Istrati nu a fost un învins al istoriei. A fost — este — un învingător.

E un învingător prin opera lui, prin mesajul ei atît de viu și de zguduitor. Fiindcă este o operă izvorîtă dintr-o adîncă nevoie de puritate, de lumină și de speranță, o operă ce vorbește cutremurător despre rată-

cirile și degradările condiției umane, făcînd-o din perspectiva unei mistuitoare aspirații către un altceva *mai omenesc*. Mesajul acesta a răsunat clar și răspicat; avertizînd. „Au milieu de l'universelle décomposition morale à laquelle nous assistons impuissants — scria Panait Istrati cu puțină vreme înainte de moarte —, ce devoir d'incorruptibilité, ce temoignage vivant, palpable, de l'existence de la pureté absolue, sont plus que jamais nécessaires aux millions de désespérés qui constituent une proie pour tous les démagogues et que bientôt de nouveaux maîtres, aussi abjects que les anciens, conduiront à la plus catastrophique débâcle spirituelle que l'histoire ait jamais connue". Istoria s-a grăbit, cum se știe, să confirme aceste sumbre previziuni; dîndu-i dreptate lui Istrati. Oamenii au avut însă nevoie de timp pentru a se dezmetici; cînd, în sfîrșit, au înțeles, au recunoscut și ei că Istrati fusese un vizionar.

Se crezuse și se afirmase că ar fi doar un „vagabond" din Balcani, înzestrat cu un neobișnuit talent de povestitor, de aceeași specie cu „talentul" pe care îl au păsările cîntătoare, adică spontan și inconștient.

Iar cînd a contrazis această imagine confortabilă — și a contrazis-o în mod violent, cu vehemență și cu furie —, cînd s-a văzut că de fapt nu era cîtuși de puțin un canar care stă liniștit în colivia lui și cîntă spre delectarea celor din jur, lumea, contrariată în prejudecata pe care ea însăși o întreținuse, l-a respins și l-a ostracizat. S-a spus că și-a pierdut talentul. S-a spus că nu era și nu fusese — totuși! totuși! — decît un vagabond, o haimana, un om de nimic. S-a spus că e imoral. Dar ce nu s-a spus?! A fost calomniat, a fost injuriat, a fost marginalizat. A devenit *un caz*. Nu s-a mai vorbit de scriitorul Istrati — s-a vorbit doar despre *cazul Istrati*. Pentru că lumea avea nevoie de artiști-canari și de artiști-papagali, de artiști care să stea în colivie și să distreze pe stăpîni, primind în schimb hrană cu porția și adăpost cu zăbrele, uneori aurite. Pentru că lumea nu avea nevoie de artiști care să fie conștiințe responsabile ale vremii lor.

Iar Panait Istrati un asemenea artist a fost: o mare conștiință a timpului său. Condiția lui fusese de la în-

ceput aceasta, nu se modificase. Şi nu făcuse un secret din ea, nu-şi ascunsese credinţa şi convingerile; dar lumea are deprinderea de a minimaliza şi de a reduce totul la o măsură comună şi convenabilă. „Les hommes — notează Istrati — ont cette supériorité sur les animaux, qu'ils banalisent promptement tout ce qui fait la grandeur de la vie". Această invincibilă şi adesea invizibilă agresiune a banalizării el a suportat-o din plin. Ani de-a rîndul, în timpul vieţii sale ca şi mai tîrziu, Panait Istrati a trecut drept un autor de istorii exotice din Orient, cu toate că încă din 1927, aşadar la numai trei ani după publicarea *Chirei Chiralina*, el declarase: „Aujourd'hui, une formidable responsabilité pèse sur moi. En Orient, on ne badine pas avec les hommes qui ouvrent leur vie publique par des engagements de conscience. Rappelez-vous que mon premier article, ainsi que tous ceux qui suivirent, furent des articles de combat. Là est ma destinée". Mulţi vor fi crezut totuşi că este o glumă sau un capriciu de artist la modă; nu era. Panait Istrati nu a glumit niciodată cînd a fost vorba de literatură, de literatura înţeleasă ca manifestarea unei vocaţii, nu de literatura ca rezultat al unei îndeletniciri lucrative — pe aceasta o dispreţuia. Pentru că vocaţia obligă; „plus ont est doué" — susţinea el — „plus on est responsable". Conştiinţa responsabilităţii a avut-o Panait Istrati de timpuriu, cu mult înainte de a deveni unul dintre scriitorii foarte cunoscuţi ai epocii. A avut-o încă din perioada cînd a debutat în presa socialistă din România cu articole vehemente şi exasperate ce erau, de fapt, mărturii despre suferinţă şi expresii ale revoltei. Atitudini care se află pretutindeni în literatura lui de mai tîrziu. Venind „de jos", de foarte de jos, din straturile cele mai umile ale societăţii, de pe fundul „oceanului social", cum numea el însuşi lumea din mijlocul căreia se ridicase, Panait Istrati a adus în literatura lui imaginea unui univers pînă atunci necunoscut. Un univers al apăsării şi aservirii, întunecat şi fierbinte de patimi, o lume a suferinţei devastatoare, un spaţiu al amestecului indiscernabil de caraghios şi atroce, suportat adesea cu o resemnare apatică, îndobitocită. Trăind în acest infern, cunoscîndu-l foarte bine, străbătîn-

du-l de-a lungul anilor mulți în care își modelase și își verificase vocația cu prețul unor dificile probe, între care și aceea de a se exprima integral abia într-o limbă străină deprinsă tîrziu, dar care îi asigura audiența necesară, Panait Istrati i s-a opus cu îndîrjire și i-a dezvăluit existența și monstruozitatea. De aceea a scris, de aceea scria: pentru a depune mărturie. Și toată literatura lui este o mărturie și totodată o confesiune — o confesiune pentru învinși, o confesiune pentru libertate, o confesiune pentru revoltă.

2. Aventură epică și atitudine etică

Un caz a fost considerat Panait Istrati, uneori încă și astăzi fiind socotit astfel. Un *caz* pentru toți: prieteni și dușmani, admiratori și detractori, spirite înalte și mediocrități, oameni de bună-credință și rău voitori, independenți și oportuniști. Sensurile biografiei și ale operei lui au fost inevitabil deformate prin acest exil în regiunea faptelor a căror existență doar se înregistrează. Involuntar sau deliberat: dar ce importanță mai are în ce mod? Un *caz* e un *caz* — atît și nimic mai mult; părînd a explica totul, această formulă nu explică, de fapt, nimic. Are alt rol.

Devine de obicei *caz* ceea ce contrariază, ceea ce stînjenește, ceea ce sfidează deprinderile și normele curente, ceea ce contestă ordinea stabilită: este o formă eficientă de marginalizare, dacă nu chiar una de excludere a inconvenabilului. Iar procedeul este pe cît de comod pe atît de liniștitor. *Cazurile* sînt, prin însuși statutul lor, periferice, întîmplătoare, izolate; nu reprezintă regula, ci anomalia. Fac vîlvă, dar sfîrșesc întotdeauna prin a fi clasate.

Panait Istrati a contrariat, a stînjenit, a sfidat și a contestat. Și a fost, desigur !, transformat într-un *caz ;* fiind apoi, vreme de cîteva decenii, un *uitat.* Din fericire, literatura nu se constituie din cazuri și nu poate fi clasată, oricît s-ar strădui să o facă, fără totuși a izbuti vreodată, cei care o urăsc. De aceea și are adversari ireductibili : din neputință izvorăște ura. Și poate că literatura supraviețuiește înfruntînd timpul, cît forțele care, dominînd clipa, încearcă să intre în eternitate ca altădată căpeteniile barbare în sinistrele lor somptuoase morminte : împreună cu slujitorii și robii ce le-au fost și în viață supuși, prin moarte prelungindu-le astfel subordonarea și captivitatea la infinit. Cum însă literatura n-a putut fi niciodată o slujnică și scriitorul un rob, conflictul e străvechi și perpetuu, altul și mereu același de fiecare dată. În epoca lui, Panait Istrati l-a ilustrat într-un chip exemplar. El a trăit și a scris nu doar opunîndu-se cu înverșunare voinței de dominație și mecanismelor de supunere ; dar și-a făcut din această atitudine o credință și o conduită, mai mult : o condiție. De aceea biografia și opera lui sînt străbătute de flacăra unei revolte necruțătoare, sistematică și lucidă, intensă pînă la paroxism [1]) : „Am fost — scria Panait Istrati — adevăratul revoltat al secolului meu".

Trebuia, deci, să devină un *caz ;* să fie primit, privit și înțeles ca o excepție. Fiindcă trebuia exclus ; mai de-

---

[1]. „il importe de marquer d'abord, d'un trait lourd et d'autant plus insistant qu'on n'a que trop tendance à la nèglijer ou à l'estomper, la *ligne existentielle de paroxysme* qui distingue, comme tous les commentateurs et témoins le reconnaissent aisément sans en tirer les implications décisives, la vie et le destin de l'écrivain, caractérisés par des expériences cruciales portées aux limites de l'extrême, de l'intolérable : une enfance sans père, auprès d'une mère blanchisseuse épuisée par le labeur quotidien; les griffes d'une «misère atroce», selon l'expression d'A. Talex ; l'âpre exploitation et les rudes humiliations subies au cours de multiples et souvent misérables métiers ; des moments de solitude et de détresse dont la seule issue semble être le suicide ; la tuberculose qui, outre l'isolement, l'exclusion, les souffrances qu'elle provoque, sans répit, assigne à l'écrivain la mort comme compagne permanente, logée dans son corps, dans son souffle même, et qui s'insinue jusque dans la main qui écrit" (Roger Dadoun — *Écriture des paroxysmes, L'Arc,* nr. 86—87, 1983).

vreme sau mai tîrziu, dar negreșit. Datele înseși ofereau deschis această posibilitate; nu era nevoie nici de contrafaceri, nici de manipulări, mai subtile sau mai grosolane: păreau să se organizeze de la sine într-un scenariu plauzibil, a cărui simplă existență făcea inutilă orice interpretare. Panait Istrati venea din neant — social, cultural, geografic. Un vagabond autodidact din Balcani, ros de mizerie și de boală, trecut de prima tinerețe, hotărît să termine cu viața, ajunge scriitor celebru la Paris, apoi în toată Europa și chiar dincolo de Ocean: cum să nu fie un *caz?!* Ieșită din tranșeele războiului mondial ce avea să fie însă întîiul, nu unicul, lumea vrea să-i uite ororile. Are nevoie de melodramă, de senzațional, de miraculos. Un *caz* e un miracol banalizat; dar un miracol. Un hoinar oarecare încearcă să se sinucidă într-o grădină publică; asupra lui se găsește o scrisoare trimisă cu doi ani în urmă unui ilustru scriitor și returnată cu mențiunea „plecat fără adresă". Sinucigașul este salvat, iar scrisoarea ajunge, abia acum, destinatarului, care descoperă în necunoscutul și nenorocitul lui corespondent un geniu literar. Îl îndeamnă să *scrie,* îi înlesnește publicarea primei lucrări, apoi a primei cărți, prefațîndu-le în acest chip:

„În primele zile ale lui ianuarie 1921, o scrisoare mi-a fost trimisă de la spitalul din Nisa. Fusese găsită la un disperat, care își tăiase beregata. Era puțină nădejde să mai scape. Citii și mă simții pătruns de zbuciumul geniului. Era ca un pîrjol cotropitor peste cîmpii. Era spovedania unui nou Gorki, din țările balcanice. Sinucigașul fu salvat. Voii să-l cunosc. O corespondență se începu între noi. Devenirăm prieteni.

El se numește Istrati. S-a născut la Brăila, în 1884, dintr-un tată contrabandist grec, pe care nu l-a cunoscut și dintr-o țărancă română, o femeie minunată, a cărei parte în viață fu munca nepregetată. Cu toată dragostea lui pentru ea, la 12 ani o părăsi, îndemnat de un demon al pribegiei, sau mai bine zis de trebuința lacomă de a cunoaște și a iubi. Douăzeci de ani de viață rătăcitoare, de aventuri extraordinare, de munci istovitoare, de pribegie și de trudă, ars de soare, bătut de ploi, fără adăpost și prigonit de paznicii de noapte, flămînd, bol-

nav, stăpînit de patimi și crăpînd de mizerie. El face toate meseriile : chelner, plăcintar, lăcătuș, căldărar, mecanic, zidar, lucrător de terasamente, hamal, servitor, purtător de reclame, zugrav de firme și de case, ziarist, fotograf. Se amestecă o vreme în mișcările revoluționare. Străbate Egiptul, Siria, Jaffa, Beyrut, Damasc și Libanul, Orientul, Grecia, Italia, deseori fără un ban și ascunzîndu-se cîteodată pe un vapor, unde e descoperit pe drum și de unde e aruncat jos la prima escală. E lipsit de toate, dar înmagazinează o lume de amintiri și deseori își minte foamea citind cu lăcomie mai ales pe maeștrii ruși și pe scriitorii Occidentului.

E un povestitor născut, un povestitor din Orient, care se încîntă și se emoționează de propriile-i povestiri, și așa de mult se lasă robit de ele că, odată povestea începută, nimeni nu știe, nici chiar el, dacă ea va ține o oră sau o mie și una de nopți. Dunărea și meleagurile ei...".

Pare un basm, un basm oriental. Nu e ; minunile n-au dispărut, mai sînt, iată, posibile : dovadă, realitatea acestei prezentări și, mai ales, realitatea minunatelor povestiri „din Orient" ale genialului vagabond. Care scrie și el cîteva rînduri, tot în chip de prefață :

„Nu sunt un scriitor de meserie și nu cred să devin vreodată. Întîmplarea a vrut să fiu pescuit în apele profunde ale oceanului social, de pescuitorul de oameni de la Villeneuve *(Romain Rolland, destinatarul scrisorii și autorul primei prefețe — n.n.)*. Sunt opera lui. [...] Lăsat în seama mea, eu nu sunt în stare să fac altceva decît să zugrăvesc case, să fac fotografii în plin aer și alte treburi comune, la îndemîna tuturor. Adrian Zografi nu e, deocamdată, decît un tînăr căruia îi place Orientul. E un autodidact care-și găsește Sorbona unde poate. Trăiește, visează, dorește multe lucruri. Mai tîrziu, el va cuteza să spună că multe lucruri sunt rău făcute de oameni și de Dumnezeu. Știu că e foarte periculos să contrazici pe Dumnezeu și pe oamenii care nu se ocupă cu zugrăvitul caselor sau cu facerea de fotografii ieftine pe «Promenade des Anglais» ; dar dumneavoastră, francezii, aveți dreptate cînd spuneți că în viață «nu poți mulțumi pe toată lumea și pe tată-tău». Nădăjduiesc totuși că-i va

fi iertată îndrăzneala aceasta lui Adrian. Căci, păstrîndu-şi întreaga libertate, el îşi va îngădui o altă îndrăzneală : aceea de a iubi şi de a fi mereu, în toate ţările, prietenul tuturor oamenilor de inimă. Sunt puţini, dar Adrian crede că umanitatea nu e aşa de vastă cum se presupune.

Aşteptînd să ajungă la propria lui poveste, el nu face acum decît să asculte poveştile altora. Să ascultăm cu el, dacă vreţi".

Analizînd cu de-amănuntul aceste două texte pot fi observate mai multe lucruri interesante. Atrage atenţia mai întîi deosebirea de ton; generos şi publicitar la Romain Rolland, sobru, reţinut şi ferm la Panait Istrati. Este apoi evident că „maestrul" îi stabileşte „ucenicului" un program şi o direcţie, pe care însă acesta le acceptă numai în chip formal, respingîndu-le în esenţă. În sfîrşit, sare în ochi diferenţa dintre ceea ce crede Romain Rolland a fi noul scriitor şi părerea despre sine a acestuia; care, mai trebuie spus, este una surprinzător de bine articulată pentru un scriitor-prin-accident. Findcă, departe de a se lăsa condus, ghidat de cel a cărui „operă" declarase că este, Panait Istrati îşi face cunoscut programul *său*. Pentru moment, *deocamdată*, eroul povestirilor lui nu este „decît un tînăr căruia îi place Orientul"; dar „mai tîrziu" — şi aici nuanţa categorică a afirmaţiei răsună ca un avertisment — „el va cuteza să spună că multe lucruri sunt rău făcute de oameni şi de Dumnezeu". Şi încă mai limpede : „aşteptînd să ajungă la propria lui poveste, el nu face acum decît să asculte poveştile altora". Va fi sesizat oare Romain Rolland că de fapt Panait Istrati contrazicea punct cu punct, nu ostentativ dar cît se poate de hotărît, partea cea mai importantă a prefeţei lui („e un povestitor născut, un povestitor din Orient..." etc.)? Greu de presupus. Însă în mai puţin de zece ani din această diferenţă se va naşte întreaga problematică a *cazului* Panait Istrati.

Pe cît este de adevărat că Romain Rolland a avut un rol decisiv în descoperirea ca scriitor a lui Panait Istrati, pe atît a fost şi este de greşit să se vadă în episodul ratatei încercări de sinucidere şi al scrisorii providenţiale, în sfîrşit ajunsă la „pescuitorul de oameni de la

Villeneuve“, momentul nașterii unui prozator ale cărui cărți vor fi curînd citite în toată Europa.

Acest episod a fost prilejul, nu cauza revelării scriitorului Panait Istrati. „Vagabondul“ știa cine este cu adevărat, știa de unde vine și mai ales știa ce are de spus; o mărturisesc deschis povestirile din ciclurile inițiale ale operei lui, prin intermediul conștiinței predestinării pe care Adrian Zografi, copil și adolescent, o are într-un mod foarte reliefat, conștiință ce îi este de altfel întărită de cei din jur. Hoinarul din Balcani nu-și ignora identitatea. Romain Rolland l-a *văzut* (cît de bine, cît de exact, e o altă discuție); dar el exista ca atare. Dincolo de circumstanțele în care s-a produs, această descoperire nu are în sine nimic spectaculos. Dintotdeauna un scriitor încă necunoscut este, trebuie să fie *văzut* de altcineva — un critic, un editor, un literat celebru — și „lansat“. Acesta a fost adevăratul rol jucat de Romain Rolland: autorul lui *Jean-Christophe* nici nu l-a creat pe Panait Istrati și nici nu l-a modelat; l-a văzut și, mai mult, a făcut să fie văzut și de alții. Lui Romain Rolland i se datorează „botezul literar“ al lui Panait Istrati și impunerea lui în conștiința publică. E mult, e puțin? A fost, în orice caz, trebuie repetat, hotărîtor.

Dar tot lui Romain Rolland i se datorează punerea în circulație a unei imagini sumare și în ultimă instanță false despre Panait Istrati. Dacă nu l-a creat, Romain Rolland i-a construit în schimb — desigur că fără această intenție — un portret robot pe cît de convențional și de schematic pe atît de puțin adevărat. Scriitorul Panait Istrati s-a născut, în viziunea lui Romain Rolland, printr-o întîmplare norocoasă; îi lipsește conștiința de sine, fiind stăpînit „irezistibil“ de „geniul“ său necontrolat, haotic, pură dezlănțuire instinctuală. Sau, cine știe, divină turmentație ilustrînd natura misterioasă a talentului („odată povestea începută, nimeni nu știe, nici chiar el, dacă ea va ține o oră sau o mie și una de nopți“). Situarea în spațiu cultural nu e mai puțin forțată. Panait Istrati ar fi un „povestitor din Orient“, dar cîteva dintre povestirile lui, se-nțelege că cele mai bune, „sunt demne de maeștrii ruși“, ele distingîndu-se „prin temperament și lumină, prin decizia spiritului, prin acea veselie tragică,

acea voioșie a povestitorului, care-și liberează sufletul muncit". Ce legătură există însă între „temperament și lumină", între „veselia tragică" ori „voioșia povestitorului" și spiritul literaturii „maeștrilor ruși", oricare ar fi aceștia (Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Cehov, Turgheniev, Gorki)? Nici una, evident. Și tot atît de nepotrivit fixează non-violentul, misticul umanitarist, pacifistul Romain Rolland și tema generală a scrisului și a existenței lui Panait Istrati, aceasta fiind, chipurile, *prietenia* („și opera și viața sa ar putea fi dedicată Prieteniei: căci aceasta e pasiunea lui sfîntă").

Astfel este prezentat Panait Istrati în prefața lui Romain Rolland, apărută mai întîi în revista *Europe* (15 august 1923) unde însoțea povestirea *Chira Chiralina* și apoi, cu o măruntă modificare determinată de schimbarea contextului, în fruntea volumului de debut al noului scriitor *(Kyra Kyralina*, col. „Prosateurs français contemporains", Les Editions Rieder, Paris, 1924).

Azi este însă aproape inutil să mai fie evocate „începuturile literare" ale lui Panait Istrati, cu mult anterioare acestui debut; au făcut-o, fiecare după puteri, cercetătorii și istoricii literari *), risipind legenda scriitorului-prin-accident, creație exclusivă a lui Romain Rolland.

Au rămas însă celelalte. Și s-au dovedit rezistente, durabile, nu mai puțin și foarte utile — atunci cînd sfidînd și contestînd, Panait Istrati a devenit stînjenitor *pentru toată lumea*, despărțindu-se nu numai de tovarășii de drum, care aveau să-l denigreze și să-l urască la fel de înverșunat ca și dușmanii care îl amenințau că îl vor urmări „cu degetul pe trăgaci"[1], dar și de prietenii cei mai apropiați, care îl vor considera „jucăria anturajului și a impulsivității lui pasionale", cum avea să scrie unul dintre ei[2]; atunci cînd, cu alte cuvinte, Pa-

*) Al. Oprea — *Panait Istrati, dosar al vieții și al operei*, Editura Minerva, 1964, 1976, 1984; Panait Istrati — *Cum am devenit scriitor*, reconstituire pe bază de texte autobiografice, alese, traduse și adnotate de Alexandru Talex, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1981.

[1]) Nichifor Crainic; cf. Panait Istrati — *Cum am devenit scriitor*, ed. cit.

[2]) Romain Rolland.

nait Istrati ajunsese să fie ținta unei aproape generale campanii de eliminare.

Să le enumerăm ; nu sînt multe. Cea dintîi este legenda unui Panait Istrati dominat de temperamentul său anarhic, nestăpînit și exploziv, a scriitorului lipsit de o veritabilă conștiință de sine, incapabil să-și exploateze vocația și talentul, amăgit de porniri sentimentale, expus, în consecință, unor triste rătăciri și, de ce nu, epuizării resurselor artistice ; este legenda unui Panait Istrati „haiduc", spirit primar, scriitor prin hazard, fără lege morală și inteligență artistică. Oarecum complementară, o a doua poate fi rezumată chiar prin formula întrebuințată de Romain Rolland : „povestitor din Orient". Adică nu un adevărat artist, ci un talent natural, exotic, pitoresc și seducător prin conținutul ca și prin factura istorisirilor lui — agreabile, amuzante, *plăcute.*

Amîndouă aceste legende făceau din Panait Istrati un *exponat.* El era însă, și este un *exponent :* al unei lumi, al unei viziuni determinate asupra existenței individuale și colective, al unui anumit mod de a înțelege istoria contemporană și, nu în ultimul rînd, al unei noi condiții literare.

Și avea deplina conștiință a identității lui reale. Pe care o afirmase, foarte sigur de sine, în acea veritabilă *contraprefață* la *Chira Chiralina,* la care trebuie mereu să revenim ca la un document esențial ; cum și, de fapt, este. Să ne reamintim cum vedea Panait Istrati destinul eroului său, autobiografic, Adrian Zografi, și totodată desfășurarea în continuare a prozei sale : „Adrian Zografi *nu e, deocamdată decît un tînăr căruia îi place Orientul.* E un autodidact care-și găsește Sorbona unde poate. Trăiește, visează, dorește multe lucruri. *Mai tîrziu, el va cuteza să spună că multe lucruri sunt rău făcute de oameni și de Dumnezeu. Știu că e foarte periculos să contrazici* pe Dumnezeu și pe oamenii care nu se ocupă cu zugrăvitul caselor sau cu facerea de fotografii ieftine pe «Promenade des Anglais» ; [...]. Nădăjduiesc totuși că-i va fi iertată îndrăzneala aceasta lui Adrian. Căci, *păstrîndu-și întreaga libertate, el își va îngădui o altă îndrăzneală : aceea de a iubi și de a fi, mereu, în toate țările, prietenul oamenilor de inimă.* Sunt puțini, dar

Adrian *crede că umanitatea nu e așa de vastă cum se presupune. Așteptînd să ajungă la propria lui poveste, el nu face acum decît să asculte poveștile altora*“ (s.n.). Am subliniat ceea ce reprezintă atît o declarație de principii literare cît și un program de creație : nici urmă de „povestitor din Orient“ sau de „haiduc“ purtat încolo și încoace de fluxul imprevizibil și agitat al „geniului“ său sălbatic. Dimpotrivă, Panait Istrati *știe foarte bine* și *ce* și *cum* va scrie. Din acest punct de vedere prefața lui la *Chira Chiralina* este aproape tezistă și e chiar uimitor că atîtea dintre comentariile și interpretările critice despre proza sa nu i-au dat aproape nici o atenție. Creația lui Panait Istrati a urmat extrem de fidel planul expus încă de la prima lui carte ; chiar și împărțirea ei în cicluri distincte *(Povestirile lui Adrian Zografi ; Copilăria lui Adrian Zografi ; Viața lui Adrian Zografi)*, constituite fiecare din serii de povestiri și romane completîndu-se reciproc dar diferențiate prin rolul și deopotrivă prin atitudinea eroului central, își are originea în prefața volumului de debut. La apariția acestuia, așadar, Panait Istrati avea un *proiect* literar precizat, pe care îl va dezvolta fără mari abateri de la datele inițiale — ceea ce reprezintă încă o dovadă că Romain Rolland l-a descoperit, dar nu l-a creat ca scriitor.

Fiindcă proiectul acesta cuprindea și altceva decît simpla anticipare a evoluției unei opere care, bazîndu-se în aparență pe experiențele biografice ale autorului, putea fi în principiu relativ ușor de prevăzut : aici sînt enunțate și anunțate înseși marile teme ale literaturii lui Panait Istrati — *revolta, visul unei dificile fraternități, libertatea*.

Aventura epică (în dublu sens : cea reprezentată de faptul de a povesti și cea reprezentată de faptele povestite) intră într-o definitorie și foarte strînsă relație cu atitudinea etică (funcționînd, de asemenea, în ambele planuri, al narării și al narațiunii), rezultatul fiind o literatură obsedată de problematica gravă a condiției umane. Această relație explică organizarea, compoziția și ritmurile specifice prozei lui Panait Istrati. Opțiunea pentru procedeul inventării unui personaj care să fie dublul proiectat în povestire al autorului, spre exemplu,

nu poate fi înțeleasă în toate implicațiile decît pornindu-se de la acest decisiv raport între epic și etic. La Panait Istrati, ca mai tîrziu la, de pildă, Céline, Sartre (în *Greața*), Camus, imaginația și imaginarea vor fi înlocuite sau confundate cu (pseudo) confesiunea dramatică, zbuciumată, lipsită de soluții, condamnată la singurătate, neîmpăcată. Arhitectura însăși a prozei lui Panait Istrati se resimte puternic de această presiune a înverșunării, de la nivelul sintactic și lexical (introducerea unor cuvinte românești în limba franceză și a unor construcții specifice nu se datorează necunoașterii echivalentelor franceze ale acestora) pînă la distorsiunile și dislocările narative, ce contrazic logica și ordinea povestirii obișnuite. Se mizează, în schimb, pe asimetrie, fragmentarism, dezechilibru, discontinuitate, pe aglomerări dizarmonice : o estetică a căutării, a impasului, a strigătului. E interesant că Romain Rolland remarcase aceste trăsături ale prozei lui Panait Istrati *), socotindu-le însă „greșeli" și sfătuindu-l să respecte „regulile", („Ai greșeli mari, foarte mari, pe care am să ți le semnalez fără menajamente. Dar, Doamne sfinte! forța asta, pasiunea asta, viața asta demonică! Nu mai sînt lucruri din vremea noastră, în Occident. Ele mă fac să mă gîndesc la secolul al XVI-lea și la marii tigri ai teatrului elisabetan [...] Se află în această povestire o lecție despre legea progresiei mijloacelor artistice. Cînd atingi culmea, e greu să te menții multă vreme acolo. Deci, punctul culminant trebuie plasat către sfîrșitul povestirii. [...] «Legile progresiei artistice» sînt la fel de «naturale» ca și cele biologice. O adevărată operă de artă este o operă vie, organică") : ilustrul scriitor vedea bine, dar interpreta anacronic. Fiindcă literatura lui Panait Istrati nu refuză viața și naturalul, ci reprezentările restrictive și simplificatoare despre viață și natural; refuză „literatura". „L'art littéraire retrouvera ce naturel-là, ou bien il mourra pour longtemps" — cu aceste cuvinte se încheie pri-

*) Fragmente din corespondența Romain Rolland — Panait Istrati, în *Addenda* la volumul Panait Istrati — *Chira Chiralina*, ediție îngrijită, prefață și note de Alexandru Talex, Editura Minerva, 1982.

mul text apărut postum al lui Panait Istrati, scris în martie 1935 și tipărit la scurtă vreme după moartea scriitorului (petrecută la 16 aprilie 1935). Era tot... o prefață : la versiunea în limba franceză *(La Vache enragée ;* în românește, aproximativ, „Mîța de coadă") a romanului *Down and out in Paris and in London,* cartea de debut a indo-englezului Eric Blair, cunoscut în literatură sub numele de G. Orwell. Și poate că ar trebui să vedem în acest text nu doar, cum s-a spus [1], un „testament literar", ci și o nouă, din păcate ultimă, declarație de principii literare, în acord cu aceea făcută în contra-prefața la *Chira Chiralina* și reflectînd totodată experiența estetică dobîndită de Panait Istrati pe parcursul celor mai puțin de cincisprezece ani cît a mai avut de trăit după ce intrase atît de spectaculos în literatură. Fiindcă iată în ce termeni prezenta Panait Istrati romanul *La Vache enragée :* „C'est le naturel qui est tout le miracle de ce livre. Nous suivons Orwell, comme si nous étions ses compagnons, dans cette atroce vie des bas-fonds de Paris et surtout de Londres, qu'il nous *montre,* en le partageant. Ici, personne ne *pose,* ni lui, ni nous. Point de ces fantoches que sont, l'un en face de l'autre, l'écrivain et son lecteur, et, devant tous deux, les personnages du roman moderne. Point de conventionalisme, point de mélodrame. Pas même du dramatique littéraire. Nous vivons, tous, dans ce livre, sans trop souffrir, sans trop nous révolter, quoique tout y soit épouvantable souffrance et sainte révolte" [2]. Schimbînd ce este de schimbat, nu altfel trebuie discutată proza lui Panait Istrati însuși ; care nu aparține deloc unui „povestitor din Orient", robit de plăcerea istorisirii de întîmplări senzaționale, teribile, „glumețe", mereu încîntătoare și captivante, pline de „culoare locală", de mister, de surprize, oferind spiritului însetat de pitoresc o plimbare într-un spațiu delectabil — cum a fost de obicei prezentată, anume parcă spre a i se estompa caracterul dramatic și neliniștitor, spre a i se minimaliza sensul și intensitatea, spre a i se restrînge semnificațiile și, nu în ultimul rînd,

---

1) cf. Panait Istrati — *Cum am devenit scriitor,* ed. cit.
2) G. Orwell — *La Vache enragée,* Gallimard, Paris, 1935.

spre a fi ruptă de atitudinea generală a autorului său, ce avea să-și găsească expresia definitorie în patetica formulă „omul care nu aderă la nimic". La *nimic*: adică la nici una din credințele, ideile și iluziile ce urmăresc să facă din om „un animal într-o turmă" („Qui veulent faire de l'homme la bête d'un troupeau"). E un refuz al complicității, nu al solidarității.

Nu era doar o formulă conjuncturală, determinată de experiențe și dezamăgiri de dată recentă (textul, celebru, cu acest titlu — *L'homme qui n'adhère à rien* — a fost scris în martie 1933, în București, la Sanatoriul Filaret și a apărut la Paris, în *Les Nouvelles littéraires* din 8 aprilie 1933). Acestea nu făcuseră decît să adîncească și să extindă o dimensiune de la început existentă în scrisul lui Panait Istrati: revolta integrală, violentă, înverșunată și necruțătoare împotriva tuturor formelor și forțelor de opresiune. „Multe lucruri sunt rău făcute de oameni și de Dumnezeu" — avertizase de altfel scriitorul (în prefața, pe care am citat-o de atîtea ori, la *Chira Chiralina*) că „mai tîrziu" va avea curajul să spună Adrian Zografi, reprezentantul și dublul său în planul creației.

Deși, o făcea, de fapt, chiar de la primele povestiri: în *Chira Chiralina*, în *Moș Anghel*, în *Codin* *). Direct, energic — dar probabil nu atît de energic și de direct cum ar fi voit. Aspectul cel mai frapant al acestor scrieri de început constă într-un joc foarte complicat de rețineri și îndrăzneli, de inhibiții și dezlănțuiri; sursa lui se află, e de presupus, într-un teribil efort de obiectivare, de dozare și drenare a confesiunii. Structural, Panait Istrati nu este un povestitor în sensul clasic al termenului și cu atît mai puțin unul „oriental": e un om care vine din infern și scrie pentru a depune mărturie. Vrea să zguduie, nu să placă. E, în același timp, îngrozit și fri-

---

*) Toate citatele din aceste povestiri și din altele sînt date după cele două volume (*Chira Chiralina*, 1982; *Viața lui Adrian Zografi*, 1983) ale ediției prefațate și îngrijite de Alexandru Talex la Editura Minerva, ce cuprinde scrierile lui Panait Istrati, traduse în românește de scriitorul însuși. Inițiativa traducerii în românește de către altcineva a textelor pe care Istrati le-a *rescris* în limba sa maternă este o aberație.

cos, dezamăgit și plin de speranțe, vindicativ și dezabuzat, la capătul puterilor și vital, mizantrop și generos: pulsiuni firești, nu contradicții, ale unui puternic sentiment. Se teme oare să nu înspăimînte ? Ezită să se lase în voia mărturisirii ? Nu se poate ști : dar încearcă, și acest lucru e vizibil, să-și pună amintirile în ordine, să le sistematizeze cît de cît, să controleze imaginile de coșmar al căror depozitar este, să normalizeze prin relatare lumea lor tulbure, atroce, devorantă, să stăpînească fluxul torențial și copleșitor al unei memorii atît de încărcată și de amplă încît imaginația este surclasată implacabil. O face pentru a fi înțeles și ascultat, o face pentru a se proteja el însuși de această magmă primejdioasă, pentru a se apăra de imprevizibilul ei tumult? Un răspuns categoric poate că este imposibil de găsit. Oricum, Panait Istrati recurge — deliberat ? — la o serie de convenții și modalități de expunere intrate în deprinderile comune, banalizate, șterse de orice semnificație : un inventar metodic al procedeelor întrebuințate în aceste prime povestiri ar indica prezența și frecvența cîtorva forme narative de o extremă simplitate, aproape „populare". Autorul se trage, de exemplu, îndărătul unui personaj (Adrian Zografi) care este, declarat, proiecția sa în povestire ; dar își păstrează toate prerogativele. În *Chira Chiralina*, în *Moș Anghel* acestuia îi revine un rol pasiv și oarecum redundant : Adrian Zografi nu are nici o inițiativă, fiind permanent manevrat și explicat de autorul-narator. Nu este cu totul nici un participant și nici un martor ; se află mereu în scenă, dar îi lipsește dreptul la cuvînt. Vede, ascultă și înregistrează un lung șir de fapte și istorisiri, fără a avea totuși o perspectivă proprie. Ceea ce se întîmplă și ceea ce se spune este văzut, auzit și relatat fie din perspectiva celorlalte personaje, fie din aceea a autorului-narator ; iar acestea sînt foarte deosebite una de alta. Personajele avînd dreptul la cuvînt (care narează, mărturisesc, reflectă acțiunea) subiectivizează energic desfășurarea povestirii ; în vreme ce autorul-narator se străduiește, dimpotrivă, să fie cît mai obiectiv, cît mai măsurat, cît mai impersonal, folosind în acest scop mai ales o manieră de relatare realist-jurnalistică, informativă și teoretizantă. Acele

convenții și formule epice banalizate apar de obicei în demersul autorului-narator; și mult mai rar, dacă nu chiar deloc, în planul personajelor care au o perspectivă proprie; de aceea, se poate presupune, funcția lor este precisă, nu sînt întrebuințate din întîmplare ori din stîngăcie; prin intermediul lor se urmărește obținerea unui anumit efect: acela de a neutraliza povestirea, de a o impersonaliza, de a o cuminți. De aceea intervențiile directe ale autorului-narator sînt marcate în mod evident de o tensiune a anihilării propriei subiectivități. Dar obiectivarea și impersonalizarea, deși ostentative uneori, nu merg niciodată pînă la capăt: instinct ori strategie? Sînt mai mult scenografice, au o funcție introductivă, îngăduie punerea în pagină a povestirii: al cărei curs odată declanșat, se dezlănțuie torențial, sfărîmînd firavele convenții care încercau să-i controleze și să-i indiguiască erupția. Nimic nu-l mai poate opri și chiar autorul-narator, dacă nu dispare cu totul, i se retrage din cale, făcînd loc liber celor care își spun istoriile cu *gura lor* (Stavru-Dragomir în *Chira Chiralina* — „din gura lui" ascultă Adrian Zografi „povestea Chirei", Moș Anghel și Irimia în *Moș Anghel,* mai tîrziu, în *Codin,* Adrian însuși).

Pentru a face suportabile aceste istorii încearcă Panait Istrati să tempereze și să disciplineze, am văzut în ce mod și prin ce mijloace, materia povestirilor sale; nicidecum pentru că ar dori să se supună unor abstracte reguli de compoziție și de stil, cum îl sfătuia Romain Rolland să procedeze. Fiindcă nu se temea atît de „greșeli" în ordinea artei literare; se temea, cu adevărat, de lumea pe care, scriind, o (re)învia. Retorica lui nu-și inventează obiectul: îl contrazice. Sau, poate, mai exact este să constatăm că în povestirile sale Panait Istrati utilizează două retorici: adverse, mereu în opoziție, angajate într-o acerbă confruntare, luptîndu-se una cu cealaltă; dată, însușită, exterioară și constrîngătoare una, în formare, născîndu-se acum, inventîndu-se frenetic, eliberatoare alta; una banală, cenușie, comună, alta strălucitoare în energica ei întrupare, lacomă de a fi, precipitată, febrilă, împletind suferința cu orgoliul și disperarea cu triumful, unică și inimitabilă.

Dar adevărata originalitate a literaturii lui Panait Istrati nu o dau nici aceste două retorici în permanenta lor agitată și spasmodică uneori competiție, considerate fie detașat, fie împreună, nici planurile narative distincte analitic doar, altminteri inseparabile, existente în forme și mai cu seamă în combinații ce diferă de la o povestire la alta ; provine din fuziunea aventurii epice, mereu deschisă către necunoscut și imprevizibilă, îmbătată de propria libertate, cu o constantă atitudine etică. Atîta cît există, plăcerea de a povesti este înrîurită profund de fervoarea morală ; și se transformă într-o necesitate a comunicării. De aici aspectul tensionat, fragmentarismul, distorsiunile atît de caracteristice prozei lui Panait Istrati : la originea ei se află o nevoie de a spune resimțită imperios, nu voluptatea istorisirii încîntată de ea însăși.

Cea mai evidentă expresie a acestei sinteze (intermedieri) este un personaj avînd o funcție și un rol inevitabil aparte : Adrian Zografi. Pare, la prima vedere și mai cu seamă la primele apariții *(Chira Chiralina, Moș Anghel)*, mai mult un element de cadru, contextual, un agent de legătură — între secvențele narative, între celelalte personaje, între autor și text. Un mediator multiplu este, la acest prim nivel, Adrian Zografi ; și, în consecință, ocupă o poziție vizibil specială. Are, de asemenea, o misiune prin care se deosebește de toate celelalte personaje ; alături de care se află tot timpul, fără a fi însă vreodată și asemenea lor. Fiindcă Stavru-Dragomir, Anghel, Dumitru, Irimia sau cei evocați de aceștia (Chira, Barba Iani, Cosma ș.a.m.d.) sînt ipostazele unui mod anume de existență, toți fac parte din aceeași unică și cuprinzătoare categorie, deosebirile dintre ei fiind graduale și circumstanțializate în raport de factori diverși, normali însă (epocă, mediu, sex, condiție socială, ereditate, psihologie, temperament etc.) ; în schimb, Adrian Zografi aparține alteia.

Statut, situare și situație ce au fost devreme remarcate, de obicei văzîndu-se în Adrian Zografi, și nu fără îndreptățire, un *alter-ego* al scriitorului. Fără îndoială : este. Dar este și altceva ; poate în primul rînd : un *mesager* al lumii povestirilor și totodată purtătorul unui

destin excepţional. Existenţa lui risipită de „nestatornic pribeag" este o continuă iniţiere şi are o coerenţă ascunsă, desfăşurîndu-se după un scenariu aproape mitic. Absoarbe, captează cu aviditate imagini şi semnale din universul în care se află şi pe care îl străbate aparent haotic, la întîmplare, de fapt condus de o chemare secretă, ascultînd-o fără a o înţelege cu adevărat; copilăria şi adolescenţa, chiar tinereţea lui Adrian Zografi au înfăţişarea şi înţelesul unei *pregătiri*. O vocaţie încă nedeslușită, deocamdată obscură, foarte puternică totuşi, de nu chiar irezistibilă, adesea confirmată de cei din jur (copil, Adrian Zografi „grăieşte ca o carte"), îi călăuzeşte în permanenţă paşii. Nu se ştie, nu ştie nici el, în ce fel anume şi-o va realiza, nici cînd; dar în virtutea ei trăieşte şi acţionează. Nu este mai puţin viu decît celelalte personaje, nici mai puţin reliefat, nici mai puţin activ; însă uneori se poartă ca în somn. Ori, mai exact spus, ca în vis, ca în transă. Adrian Zografi se apropie de oameni cu o nefirească uşurinţă şi comunică dintr-o dată cu ei; prin el, ceilalţi se descoperă, se deschid, trăiesc; de aceea este totdeauna acceptat ca egal. Nu tinde spre libertate: *este* liber; şi îşi foloseşte această independenţă într-un singur chip — cunoscînd lumea în care se găseşte, instruindu-se cu fervoare în privinţa ei. Plecările lui Adrian Zografi sînt astfel departe de a fi simple hoinăreli, expresia unui instinct nomad şi a incapacităţii de fixare. Fiindcă reprezintă, pe de o parte, forma concretă a libertăţii lui reale şi, pe de alta, căutarea stăruitoare a locului propriu şi a realizării de sine într-o lume de care se îndepărtează pe măsură ce o cunoaşte mai profund. Fiul „risipitor" care îşi părăseşte de atîtea ori mama iubită totuşi cu devotament şi patetism, rătăcitorul prin amestecatele ţinuturi din Balcani şi din Levant, practicantul celor mai neaşteptate meserii şi îndeletniciri este prin însăşi existenţa lui un rebel faţă de orice autoritate sau raport de aservire, un nesupus faţă de orice servitute şi un adversar al diverselor mecanisme de subordonare şi de constrîngere. Poartă un nimb, este însufleţit de „acel har dumnezeiesc care este conştiinţa de-a fi cu totul liber, descătuşat chiar de dragostea tiranică a mamei". Prin această liber-

tate atrage Adrian Zografi: îngăduie celorlalți o regăsire. Și tot prin ea sfidează — spontan, fără deliberare și fără efort, în chip natural; întrucît există. E un suflet liber. Adrian Zografi reprezintă, prin condiția lui, o altă lume decît aceea în care s-a născut și trăiește, dar pe care cîndva o va părăsi, nu însă pentru a o uita: dimpotrivă, pentru a-i revela existența, înfățișarea, destinul. Acesta este sensul *pregătirii* lui, al acumulării de amintiri, de istorii, de experiențe.

Dar, deocamdată, se află în *această* lume; pe pămînt; în infern. Un infern social mai întîi. Adrian Zografi se inițiază în abisurile mizeriei. Caută reflex, deși provine el însuși dintr-o familie „de jos", apropierea de cei pe care societatea i-a zdrobit, i-a dat la fund, îi disprețuiește și îi reprimă brutal, întrebuințîndu-i ca simple unelte sau ca animale. Se amestecă printre „umiliți și obidiți", printre învinșii vieții, printre declasați; trăiește laolaltă cu ei și ca ei, rămînînd însă mereu el însuși. Parcurge labirintul întunecat al nenumăratelor forme de aservire. Infernul moral este tot aici: Adrian Zografi descoperă tragedii sumbre, vicii distrugătoare, suferințe împăcate în sordid ori deviate în josnicie, atroce mutilări sufletești, licăriri neverosimile de umanitate, revolte, împotriviri și izbucniri tulburi, violență, exasperare, cruzime. Descoperă, mai cu seamă, absența libertății ca dimensiune sufletească și spirituală; descoperă nesfîrșita singurătate a oamenilor. Infern metafizic: răul social și degradarea morală nu explică totuși decît parțial drama umană. Din lumea cunoscută de Adrian Zografi transcendența lipsește. „De la Iov încoace — îi spune moș Dumitru tînărului *setos* de a cunoaște viața — vremurile s-au schimbat; Dumnezeu nu mai face minuni". Nu mai face minuni sau, pur și simplu, nu mai există: omul rămîne, a rămas față în față cu el însuși, cu semenii săi, cu propria viață, cu destinul pe care îl poartă înscris neștiut în adîncurile ființei. În om se află tot ceea ce îi hotărăște existența, nu în afara lui; dar nu știe, nu poate sau nu vrea să-și asume această conștiință. O lume în criză (socială, morală, spirituală: cele trei planuri se întrepătrund) descoperă astfel Adrian Zografi în peregri-

nările și experiențele lui, el fiind conștiința-martor a acestei lumi ; prin care trece, pe care o străbate și o cunoaște condus de „nevoia de a privi fără încetare în gheena sufletului omenesc" ; o criză a lumii, dar nu mai puțin și o criză a omului.

Despre care vorbește, neliniștit și neliniștind, toată literatura lui Panait Istrati. Avertizînd : fiindcă este o mărturie și totodată o căutare. De aceea nu este, și nu putea fi, o literatură idilică ori, cum s-a spus, „feerică", nici una stăpînită de reverii paseiste, opunînd schematic unui prezent „decăzut" imaginile convenționale, romanțios contrafăcute, ale unui trecut „eroic" și „înfloritor", așa cum, de asemenea, s-a afirmat ; e, dimpotrivă, o literatură amară, crudă și necruțătoare, ale cărei adevăruri sînt brutale, zguduitoare, greu de suportat. Fiindcă nu doar pledează pentru libertate și pentru revoltă : *este* liberă și revoltată. Nu face concesii, nu se oprește, ezitînd inhibată, în fața tuturor acelor aspecte ale vieții învăluite în minciuni pioase, ignorate deliberat sau inconștient, nu propune soluții amăgitoare. De aceea, spre exemplu, în spațiul său nu sînt confundate niciodată surogatele de libertate cu libertatea autentică, nici răzvrătirile instinctive cu adevărata revoltă. Pestrița lume balcano-levantină prin care se vîntură personajele povestirilor lui Panait Istrati ascunde astfel, sub contrastul superficial izbitor dintre mizeria cea mai îngrozitoare și luxul cel mai deșănțat, o atroce comuniune în disoluția generală a valorilor morale și spirituale. Aici, în „țările Sfîntului Bacșiș", unde corupția și arbitrariul stăpînesc deplin, totul este pervertit, indiferent de mediu și nivel social, în clasele și păturile de jos ca și în cele de sus, în sate ca și la orașe : monotonia perversă a degradării. Libertatea, de pildă, este înțeleasă aici ca un pseudonim al depersonalizării — deformare pe cît de caracteristică pe atît de teribilă. „Îngăduitorul pămînt al Anatoliei — spune un personaj *înțelept,* cu știința vieții — se va întinde larg și liber înaintea ta. Da, liber, căci — orice s-ar spune despre acest pămînt absolutist turcesc — nu este altul pe care să poți trăi mai liber, cu o singură condiție însă : să te

faci mic, să dispari în mulțime, să nu te deosebești prin nimic de alții, să fii surd și mut... Atunci și numai atunci te vei strecura pretutindeni nezărit. Porțile cele zăvorîte nu se deschid cînd vrei să le forțezi". A trăi devine „a te strecura", să fii liber înseamnă „să dispari în mulțime", să te pierzi în gloată, să te faci nevăzut în turmă : o etică a anonimatului și a anulării personalității umane. Căreia îi corespunde, în acest univers al tuturor pervertirilor și al deformărilor, lunecos, năclăit și colcăitor, explozia violentă a instinctelor, „nemernicia patimilor", aceleași în mizerul sat Baldovinești *(Moș Anghel)* și în Comorofca, nenorocitul cartier brăilean *(Codin)*. În aceeași ordine se situează cruda imagine asupra vieții haiducilor, deloc idealizați, socotiți mai degrabă drept pseudo-revoltați. Fiindcă, o spune chiar un haiduc, memorabilul Cosma („năbădăiosul pătimaș"), „drept orice lege, ei nu cunosc decît una : să-și îndeplinească dorințele, cel mai înalt scop al vieții !". Liberi față de mecanismul social, refuzînd să fie „robi ai pămîntului", ei sînt robii „poftelor" ; Cosma însuși va fi înfruntat în acest chip : „tu nu cunoști mila. Nedreptatea te răzvrătește numai cînd te lovește pe tine, și ca să-ți îndeplinești una din poftele tale, ai prăpădi pămîntul". Haiducii aparțin, de fapt, lumii împotriva cărora se răzvrătesc : fiindcă nu îi refuză spiritul, ci formele. Sînt la fel de cruzi și de intoleranți ca și dușmanii lor.

Singurul autentic revoltat din proza lui Panait Istrati este Adrian Zografi, „fiul de suflet al lui moș Anghel". Omul de viu mîncat de viermi descoperise „veșnicia" cu puțină vreme înainte de a muri : în „cuget", avînd revelația conștiinței, gîndindu-și liber existența. Adrian Zografi este însă liber de la început, prin vocație și destin. Nu se eliberează de constrîngeri, nu se refugiază în răzvrătire : „sînt un om revoltat nu pentru că sunt sărac, ci pentru că sunt generos". Adevărata revoltă implică solidarizarea cu suferința și e, în primul rînd, o atitudine morală. Pe care literatura lui Panait Istrati o explică integral și memorabil : fiindcă nu este doar o literatură avînd ca principal personaj „un om revoltat", este o literatură scrisă de un om revoltat.

3. Fiul cărţii

Aşa cum avea să şi trăiască, Panait Istrati a venit pe lume în afara convenţiilor şi a regulilor.

Copilul *Gherasim Istrate,* cum este numit în registrul de stare civilă viitorul scriitor, s-a născut dintr-o legătură neoficializată (o „uniune liberă", cum s-ar spune astăzi), între Joiţa Istrate, fiica unor ţărani români din satul Baldovineşti de lîngă Brăila, şi comerciantul grec Gheorghios Valsamis. Era o legătură stabilă, veche de mai mulţi ani, ce dura după toate probabilităţile de prin 1875—1877; nimeni nu bănuia însă că avea să se încheie brusc şi dramatic, la mai puţin de un an după naşterea copilului.

Istrati s-a născut în Brăila, str. Romană nr. 149, la 10/22 august 1884, într-o vineri, dimineaţa la ora 7. Naşterea a fost înregistrată la starea civilă a doua zi, sîmbătă 11/23 august 1884, fiind declarată de Nedelea Stoica Istrate, mama Joiţei. Nu se menţionează nimic în legătură cu tatăl noului născut, despre copil consemnîndu-se doar că este „fiu al D-ei Joiţa Stoica Istrate, de ani douăzeci şi nouă, de religie ortodoxă, profesie casnică". Pe actul de naştere Valsamis figurează totuşi, dar în calitate de... martor, „de ani treizeci şi nouă, profesia precupeţ, domiciliat într-o casă cu muma copilului".

Cei doi mai avuseseră un copil, de asemenea un băiat, *Panait,* care murise însă la şase luni după naştere; în amintirea acestuia i se va spune şi celui de al doilea născut tot *Panait,* numele oficial, *Gherasim,* rămînînd să fie întrebuinţat doar în acte. Lungul şir al metamorfozelor istratiene începe cu acest transfer onomastic, fără nici o îndoială întîmplător, dar care din perspectiva ulterioară a biografiei lui Istrati capătă o curioasă valoare simbolică şi premonitorie: *Gherasim,* numele părăsit, provine din grecescul *Gerásimos,* al cărui sens primar era „onorabil, respectabil", iar *Panait,* numele dat şi asumat, se trage dintr-un cuvînt de asemenea grecesc,

panagiótes, „sfințenie“ [1]! Oricum, Istrati va disprețui profund existența „onorabilă, respectabilă“, preferîndu-i una eroică, pasionată și — de ce nu?! — „sfîntă“...

Tatăl, Gheorghios Valsamis, era originar din insula Kefalonia, localitatea Faraklata. După unele documente existente în arhivele din Kefalonia, s-ar fi născut în 1848; dar în 1884, cînd la Brăila se înregistează nașterea copilului Gherasim Istrate, „martorul“ Gheorghios Valsamis declarase că ar fi fost în vîrstă de 39 de ani, ceea ce înseamnă că era născut în 1845; nu este totuși exclus ca 1848 să fie anul cînd a fost botezat, fiindcă data aceasta a fost găsită în scriptele bisericești. Era fiul unui Spiridonos, țăran, ai cărui descendenți în linie directă trăiesc și astăzi în Grecia, un strănepot, Temistoclis Valsamis, fiind în 1984 patron de cinematograf în Atena.

Urmînd o tradiție a locului încă vie și în zilele noastre, Gheorghios Valsamis plecase în lume, nu se știe anume la ce vîrstă, pentru a-și căuta norocul și a face avere. Kefaloniții sînt oameni iuți, întreprinzători, pricepuți la afaceri (întîia bancă din Grecia modernă, Banca Ioniană, ar fi fost înființată de ei), imaginativi și foarte sentimentali totuși, însuflețiți de un patriotism local atît de fanatic încît îi diferențiază chiar și printre ceilalți greci. Fiindcă insula, cea mai mare dintre cele existente în Marea Ionică, este săracă în resurse, ei își părăsesc fără multe ezitări meleagurile natale, numărul celor rămași acasă ori reveniți după mai lungi sau mai scurte peregrinări fiind simțitor mai mic decît al celor plecați și stabiliți aiurea. Mirajul etern al „lînii de aur“? Călătoria reprezintă o dimensiune fundamentală și o realitate cotidiană în viața locuitorilor insulei, de altfel Ithaca nestatornicului Ulise este la doi pași de Kefalonia, despărțită numai de un strîmt canal... Răspîndiți pretutindeni, în Grecia continentală, în Balcani, în Europa de vest, în America, în Australia, kefaloniții nu sînt însă și risipiți. Oriunde s-ar afla, și oricît de demult ar fi plecat din insulă, ei se adună în comunități solidare

---

[1]) Christian Ionescu — *Mică enciclopedie onomastică*, Editura enciclopedică română, 1975.

ce perpetuează, chiar de-a lungul mai multor generații de înstrăinați, amintirea, nostalgia și mitul Kefaloniei lor mult iubite. Muzica, dansurile, costumele populare și arhitectura tradițională din Kefalonia au un pronunțat specific, din formula căruia nu lipsesc răsfrîngerile unei istorii în multe privințe diferită de a celorlalte ținuturi grecești. Spre deosebire, de exemplu, de Grecia continentală, de Peloponez, de insulele din Marea Egee, Kefalonia nu a stat sub ocupație otomană. Cucerită, în zorii mileniului al doilea, de franci și de cruciați, a intrat apoi, la începutul secolului al XIII-lea (1215) sub suzeranitate venețiană, aceasta menținîndu-se pînă la 1797, cînd Serenissima Republică s-a prăbușit datorită lui Napoleon, acesta cedînd-o Austriei prin tratatul de la Campoformio. Ocupată pentru cîțiva ani de francezi, făcînd pe urmă parte din efemera Republică a celor șapte insule (insulele ionice), a intrat apoi sub stăpînire britanică, pentru aproape o jumătate de secol (1815—1864). Lipsită și de prestigiul și de vestigiile unei antichități glorioase, Kefalonia a rămas în afara circuitelor moderne ale turismului industrializat, păstrîndu-și nealterate rusticitatea și patriarhalismul.

Nu s-au schimbat prea mult nici locurile și nici oamenii. Casa în care s-a născut Gheorghios Valsamis există și astăzi. Este un fel de lungă magazie, fără acoperiș, cu ziduri groase de piatră sfîșiate de crăpături absurde și cu ferestrele astupate de scînduri bătute curciș. Pustii sînt însă și mai toate locuințele din jur : în 1953 s-a produs un cutremur catastrofal care a devastat insula; unele așezări au fost reconstruite pe vechea lor vatră, dar altele au fost refăcute în perimetre noi, învecinate, ruinele fiind lăsate în plata Domnului. Așa s-a întîmplat și la Faraklata. Satul, așezat altădată pe coasta unui munte, s-a tras acum mai în vale, parcă la adăpost, vechile clădiri, rămase goale, alcătuind un ciudat muzeu în aer liber. Cu ferestrele ei oarbe, casa în care s-a născut tatăl lui Panait Istrati privește spre mare : chiar în dreptul ei, la o distanță de numai cîțiva kilometri, un golf lung și îngust spintecă insula. Neverosimil de albastră între munții mereu înverziți printre care este tăiată, calea de apă se deschide spre depărtările orizontului

marin. O invitație perpetuă, fascinantă. Cum să nu pleci, cum să nu revii ?! Nici casele din satul nou nu sînt toate locuite : kefalonițiii pornesc și astăzi în lume, în căutarea norocului. Nu este nici o surpriză să întîlnești pe ulițele satului bătrîni ruginiți de vreme și cu aspect rustic, ce nu par să se fi desprins vreodată de solul stîncos al Kefaloniei, dar care o rup binișor pe englezește, sau pe nemțește, sau pe italienește. Au plecat, s-au întors, fiii, nepoții, strănepoții lor sînt, și ei, plecați, un Ulise trăiește în fiecare ionian...

Cînd anume a ajuns Gheorghios Valsamis la Brăila nu se știe ; și nici în ce fel ; cu vreun vas comercial, probabil. De unde venea, iarăși nu se știe. Făcuse avere mai înainte ori s-a îmbogățit în România ? Și cît era de bogat ? Întrebări fără răspuns. Se spune [1], în orice caz, că la data cînd s-a cunoscut cu Joița Istrate, așadar în jurul anului 1875, ar fi fost un „grec înstărit". Ocupația lui la Brăila era de altfel bănoasă, în același timp ilegală și riscantă : făcea contrabandă cu tutun turcesc. Stoica Istrate, tatăl Joiței, ar fi fost unul dintre colaboratorii lui Valsamis în această periculoasă îndeletnicire, el și murind, pare-se, datorită unei răni căpătate într-o încăierare cu oamenii legii. Ar fi fost, susține Istrati că i s-a povestit, „împușcat de poterași în spate" și ar fi încetat din viață în chinuri groaznice, la „spitalul vechi din Brăila", în timp ce i se extrăgea „fultuiala din schinare". A cunoscut-o Gheorghios Valsamis pe Joița înainte de a intra în relații de afaceri cu tatăl ei ori a început să lucreze cu el după ce îi devenise, practic, ginere ? Se zice că ar fi văzut-o într-o zi, „la horă" în Baldovinești, plăcînd-o ; la rîndul ei, îndrăgostindu-se de grec, Joița ar fi plecat cu el la Brăila, fără voia părinților. O iubire fulgerătoare și romantică, deci... Adevăr sau legendă ? În altă parte, și cu altă ocazie, Panait

[1]) Toate informațiile despre prezența lui Gheorghios Valsamis la Brăila și despre relațiile lui cu Joița Istrati provin din mărturisirile tîrzii făcute de Panait Istrati în legătură cu originea sa, iar acestea sînt bazate pe ceea ce, copil fiind, a auzit de la rudele apropiate — mamă, unchi, bunică. Relatările Joiței vor fi fost inevitabil romanțioase și idilice, de bună seamă că și lacunare, uneori poate intenționat, „ad usum Delphini".

Istrati afirmă că după moartea lui Stoica Istrate copiii acestuia, între care și Joița, ar fi rămas în mizerie, hotărîndu-se de aceea „să se risipească pe alte meleaguri“: așa ar fi ajuns Joița și o soră a ei „să trăiască cu doi greci înstăriți, care își rîdeau de căsătoria legitimă“. Sigur pare a fi că Joița s-a dus la oraș cu grecul venit din toată lumea măcar în bună parte determinată și de gîndul de a scăpa de mizeria vieții țărănești. Năzuința aceasta au avut-o, manifest, încă alți doi din cei cinci copii ai familiei Stoica și Nedelea Istrate. Antonica, o soră mai mică a Joiței, a conviețuit și ea cu un grec, prieten sau cunoștință cu Valsamis, tot la Brăila și tot nelegitim, din această legătură născîndu-se un băiat numit Odiseu; Anghel a devenit cîrciumar; numai Dumitru a rămas țăran (un al treilea frate al Joiței, Ștefănucă, a murit la Plevna în timpul războiului ruso-româno-turc din 1877—1878). Dorința de schimbare a condiției sociale pare să fi fost aproape generală în familia Istrate. Fiica țăranilor din Baldovinești trebuie să fi trăit un viu sentiment de eliberare alături de Gheorghios Valsamis, deși bărbatul era mai în vîrstă decît ea (Joița Istrate s-a născut la 22 ianuarie / 3 februarie 1855), suferea de epilepsie și de tuberculoză, avea patima jocului de cărți și era mare iubitor de zaiafeturi. Era, poate, iubită, era, sigur, ocrotită, la adăpost de griji materiale, nu mai trebuia să muncească din greu la cîmp și la gospodărie, banii veneau mulți și ușor, petrecerile nu vor fi lipsit din improvizatul cămin greco-român. Traiul acesta plăcut și vesel s-a încheiat brusc în 1885, la scurtă vreme după nașterea lui Gherasim/Panait; agravîndu-i-se probabil boala sau bolile, poate că și din alte motive, ținînd de primejdioasa lui ocupație, Gheorghios Valsamis ar fi plecat spre Grecia. A murit în timpul călătoriei? A reușit să ajungă pînă la Atena, unde s-ar fi stins din viață în același an 1885? Nu se știe. „Muribund“, i-ar fi cerut Joiței să jure că nu se va căsători; de ce atunci, „înstărit“ fiind, a lăsat-o în cea mai deplină sărăcie? Personajul dispare la fel de misterios cum a apărut.

Singura dovadă certă a existenței lui în Brăila acelei epoci este semnătura cu litere grecești din registrul stării

civile, dată cu ocazia consemnării nașterii viitorului scriitor.

Panait Istrati a crescut fără tată, deci în absența autorității paterne, fiind însă „copil din flori", nu orfan. Dacă este adevărată încîlcita și nesigura istorie cu Gheorghios Valsamis, Joița conviețuise cu el mai mulți ani, ca o adevărată nevastă, deși nu-i era decît concubină. Să fi avut conștiința „păcatului" ? Mai degrabă va fi avut una a succesului, a reușitei, schimbată, după plecarea precipitată a lui Valsamis, într-o conștiință a eșecului. A rămas necăsătorită, cu toate că după dispariția grecului din viața ei se pare că pretendenții nu au lipsit și că ar fi avut în continuare cîteva legături durabile. Era o femeie frumoasă, veselă, plină de vitalitate (*Joița* este o formă populară românească pentru *Zoe*, „viață", substantiv transformat în nume de persoană prin substituirea biblicului *Eva* la traducerea în grecește a Vechiului Testament [1]), disputată de bărbați, căreia în tinerețe i-ar fi plăcut să cînte și să danseze cu înfocare, tenace, orgolioasă, autoritară la nevoie, știind să impună și să se impună, sigură de sine în tot ce întreprinde. O fotografie de pe la 1910, singura fotografie cunoscută a Joiței Istrate, înfățișează o femeie cu trăsături robuste, ușor masculine, voinică fără adipozități, încă zveltă. Pe chipul oval, cu pomeți puternici, frunte largă, bărbie lată și nas amplu, se citește o dîrzenie liniștită. Severă, bine conturată, gura este îmblînzită de un vag surîs. La 55 de ani, cîți va fi avut atunci, Joița pare mai bătrînă cu cel puțin un deceniu, poate și din cauza seninătății abstracte cu care privește spre obiectiv : are aerul calm și decis al unui om trecut prin multe.

Oare nu s-a (re)căsătorit doar pentru că a vrut să-și ferească fiul de ipoteticele persecuții ale unui tată vitreg ? Ar fi invocat deseori „jurămîntul" făcut în acest sens lui Valsamis — de care, firește. nu avea știință decît ea. La data cînd a rămas singură Joița era în vîrstă de 30 de ani, nemaifiind, după criteriile epocii și ale mediului, nici tînără și nici competitivă din punc-

---

[1]) Christian Ionescu, op. cit.

tul de vedere al întemeierii unei căsnicii ; oricum reduse, posibilitățile ei de a găsi și alege un soț erau diminuate și datorită existenței copilului, un cert obstacol. Plecată din sat ca ibovnică a grecului, ea nu a redevenit totuși țărancă după ce acesta a lăsat-o de izbeliște. A preferat să trăiască în continuare la Brăila, ca spălătoreasă. Și-a depus copilul la Baldovinești, lăsîndu-l în grija mamei ei, Nedelea, și a lui Dumitru, fratele rămas în casa părintească ; timp de șase ani, a venit să-l vadă o dată pe săptămînă. Pînă către 40 de ani a fost, așadar, o femeie relativ liberă. Munca ei era istovitoare, dar nu mai grea decît aceea care ar fi așteptat-o în sat ; dimpotrivă. Apoi, desigur, se obișnuise cu viața la oraș. Cea de la țară, din sat, îi era binecunoscută ; știa la ce vine dacă se întorcea la Baldovinești ; în schimb, la Brăila se putea încă reuși : aici, doar aici era o lume de cucerit. Dacă nu pentru ea, atunci măcar prin fiul ei. De ce n-ar fi devenit el, într-o zi, asemenea celor din casele în care lucra ? Cum va spune cu sarcasm Panait Istrati mai tîrziu, Joița l-ar fi vrut „un pașnic cetățean la Brăila“ : visul unei mame ambițioase, ce vrea să se realizeze prin intermediul copilului. Viitorul acestuia, de bunăseamă, ea îl va fi proiectat și modelat după înțelegerea și idealurile proprii, apărîndu-i ca o împlinire personală. Din reușita fiului, Joița își va fi făcut o năzuință devorantă ; el trebuia să-i compenseze viața ratată și să-i continue ascensiunea socială, întreruptă prin dispariția grecului. În fond, nu efectuase ea marele salt, nu izbutise ea să părăsească satul și să se fixeze aici, la Brăila, în oraș ?

Este de aceea greu de susținut că ar fi fost o martiră, că s-ar fi sacrificat pentru copil, refuzînd să se căsătorească și asumîndu-și dificila sarcină de a-l crește singură : mai degrabă nu a avut încotro. Soluția aceasta i-a fost impusă, nu a ales-o. Mai tîrziu, probabil, a găsit de cuviință că e pedagogic să-i spună băiatului că a rămas singură pentru el — el care, adolescent și tînăr fiind, o părăsea atît de des. Și nici că s-a privat de ceea ce se cheamă viață „personală“ nu se poate spune. Primii șase ani de după plecarea lui Valsamis a rămas la Brăila, singură, epocă despre care nu se știe nimic. A fost de la început spălătoreasă, a avut oare și alte în-

deletniciri ? Informații despre Joița există doar în amintirile și evocările fiului ei, iar acestea sînt în general puternic idealizate. Ici-colo, totuși, cîte un amănunt rupe ordinea mărturisirilor duioase. La un moment dat, spre exemplu, Istrati afirmă [1] că mama sa „se muta din loc în loc, *de îndată ce simțea că bîrfelile încep să prindă rădăcini. Cînd eram mic, se întîmpla să ne mutăm de două, de trei ori pe an*“ (s.n.). Ce obiect vor fi avut aceste „bîrfeli“ și de ce mutările se produceau mai des cînd copilul era „mic“, deci cînd Joița era mai tînără ?! Altă dată, scriitorul își amintește că în casa lor ar fi apărut „un bărbat chipeș și puternic“, pe care după cîteva luni Joița l-ar fi îndemnat, probabil la o ceartă, să plece, zicîndu-i „Ești însurat ! Du-te la nevastă !“.

După ce își aduce copilul în oraș, la ea, Joița îi asigură o existență îndestulată și tihnită, ca o preparație pentru mai tîrziu și desigur ca o garanție că deprins de mic să trăiască *altfel*, adoratul băiat va fi, el, în rîndul lumii, că va reuși, el, în viață. Pe cît poate, sărmana vajnică spălătoreasă își crește copilul ca într-o seră, ca într-o rezervație. Și, slavă Domnului !, poate : „În casa noastră — își aduce Istrati aminte — n-am văzut nici o urmă din mizeria ce colcăia în jur. Întotdeauna, am avut două camere, întreținute curat. Întotdeauna, am fost îmbrăcat cuviincios și hrănit îndeajuns. Niciodată, datorii. Cozonac și ouă roșii la Paști ; porc la Crăciun, jucării din cînd în cînd“.

Mizeria și lipsurile erau în jur ; departe ; dincolo. Copilul crește la adăpost, de bună seamă că datorită strădaniilor Joiței. Din exemplul muncii ei obositoare, ce va fi fost deseori și cu ostentație invocat din rațiuni naiv pedagogice, mama va fi făcut însă o aspră obligație morală pentru copil ; o *datorie*, suferințele ei urmînd a fi răsplătite numai prin buna lui comportare. Prin ascultare. Prin supunere necondiționată — „mama mea a dorit și a făcut totul ca eu să trăiesc după capul ei, nu al meu“. Dacă Istrati nu a cunoscut autoritatea paternă, el a cunoscut în schimb autoritarismul sentimental matern. Micul Panait, așadar, trebuie să fie cuminte,

---

[1]) Panait Istrati — *Cum am devenit scriitor.*

ascultător, supus; trebuie să fie un copil *model*. O păpușă dirijată de mama sa. De aici, restricțiile. Nu are voie să se joace cu ceilalți copii. Nu are voie să iasă în stradă. Nu are voie să se amestece. Nu are voie să se împrietenească. Din iubirea maternă a Joiței crește un sever grilaj prohibitiv. Interdicțiile nu sînt însă drastice, ferme, ci tandre. Au aspectul unui teribil șantaj sentimental. Copilul fără tată, căruia i se vor fi spus frumoase legende despre „grecul înstărit" plecat în chip enigmatic la mai puțin de un an de la nașterea lui, este *amenințat că va rămîne singur*: „Am fost oprit *prietenește* de-a mă duce să mă joc în stradă: — Dacă îți vei rupe hainele sau vei sparge vreun geam la vecini, dacă vei răni pe cineva sau vei veni cu capul spart, voi muri de supărare și vei rămîne singur".

Primejdia este afară; în lume, dincolo de pereții casei. Iar lumea nu poate fi altfel decît ostilă. Joița nu-și pierduse instinctele și psihologia de țărancă mefientă; a răzbi înseamnă să nu ai încredere, să trăiești ascuns, să nu te expui. Această Mara de Brăila învățase bine lecția adaptării.

Nu-și cunoștea însă copilul, a cărui existență era tulburată de o agitație obscură, deocamdată fără formă și fără sens: „Copilăria mea a fost zbuciumată. Cel care, copil fiind, n-a fost răvășit de suferințe inexplicabile, de dorințe fără nume, de neliniști tumultuoase și n-a avut, de mic, o înclinație spre un gen oarecare de artă, nici iluzii nebunești, speranțe baroce bazate pe forțele și aptitudinile sale, pe aceste plăsmuiri mai mult sau mai puțin comice; cel care n-a suspinat noaptea de mii de ori fără să știe de ce, n-a izbucnit în veselii fără motiv sau n-a făcut prostii extravagante — acela poate fi sigur că va putea deveni tot ceea ce dorește: bun avocat, bun jandarm, dar niciodată artist: el nu are har, el nu are simțire" [1].

Un lung și surd război se declară între buna Joița și iubitorul ei fiu. Băiatul crescut cu atîta posesivă dragoste nu este deloc un copil cuminte și ascultător. Dimpotrivă.

---

[1]) Din prima scrisoare către Romain Rolland (20 august 1919).

Destul de devreme, firea lui se arată greu de stăpînit, „rea“, adică independentă. De la școală mai mult fuge și în clasa întîi rămîne de două ori repetent; va păstra, din acești ani, doar amintirea unor „bărbați nebuni“ — dascălii care îi „snopeau“ pe copii în bătăi. Cum pînă la vîrsta de șapte ani stătuse la Baldovinești, între bunică și unchii Dumitru și Anghel, ce vor deveni cîndva modelele unor ilustre personaje literare, viața de elev i se pare insuportabilă, poate și în comparație cu traiul liber de la țară, nu numai din cauza „bărbaților nebuni“. Simțindu-se îngrădit între „pereții ostili“ ai școlii, Panait o ia deseori „razna peste cîmpii“ și fuge la unchii din sat, de unde îl recuperează, plîngînd, biata Joița, exasperată probabil de acest copil ce-i compromite sistematic bruma de prestigiu dobîndit printr-o muncă sîrguincioasă și prin aerele ei de măruntă cucoană de mahala; fiindcă *gura lumii* e neiertătoare: „— E un derbedeu, leică. Se vede cît de colo că mă-sa l-a zămislit pe ascuns... Nimic bun n-o să iasă din băiatul ăsta... și Joița, barem, nu l-a lepădat! E o pedeapsă...“

Din viața lui de școlar, Panait Istrati își va aminti cu plăcere, mai tîrziu, doar de zilele de joi, cînd putea fi singur, *singur* și *liber*, atît de corvoada mersului la școală, cît și de iubirea sufocantă, apăsătoare a mamei. Va fi avut, de pe acum, o lume a lui, inaccesibilă celorlalți: „În viața mea de școlar, numai joia era mai frumoasă decît duminica. Fiindcă, în tot timpul săptămînii, nu aveam alte clipe, atît de lungi și de plăcute, în care să fiu în întregime stăpîn pe mine și pe lumea mea. Și aceasta nu pentru că mama m-ar fi împiedicat vreodată să mă duc acolo, unde aș fi voit, ci fiindcă știam că duminica și în zilele de sărbătoare ea era fericită să-și petreacă ceasurile de odihnă în tovărășia mea. Stînd deci toată duminica acasă, nu-mi rămînea decît joia, ca să mă îmbăt de acel har dumnezeiesc, care este conștiința de-a fi cu totul liber, descătușat chiar de dragostea tiranică a mamei“. În clasele a treia (1895/1896) și a patra (1896/1897), relațiile lui cu școala se îmbunătățesc, se pare că și datorită unui învățător priceput, Petre Moisescu (în acte semnează „Moysescu“). Mediile obținute în acești doi ani sînt asemănătoare, fără mari fluctuații.

Elevul Gherasim Istrati are la „citire“ nota maximă, 10, la „exerciții de memorie și liberă reproducere“ 9, în schimb la „scriere și exerciții gramaticale“, la „compunere“ și la „matematică“ nu trece de 6; purtarea îi este considerată „mulțumitoare“. Se clasează, totuși, printre primii: în clasa a III-a este al șaptelea din 42 de elevi, în clasa a IV-a al treisprezecelea din 54.

În 1897, cînd termină cursul primar, părăsește însă școala pentru totdeauna. Va „învăța“ totul numai din cărți și de la viață, de unul singur, căutînd *prieteni*, nu profesori, îndrumători sau învățători, refuzînd aproape reflex atît „lecțiile“ cît și autoritatea „dascălilor“.

În același an, toamna, intră „la stăpîn“, angajîndu-se ca băiat de prăvălie la o „crîșmă“ grecească, o „tavernă“, ținută de un Leonida. Momentul este important nu numai pentru că acum viața lui Panait se așează pe un făgaș ce nu va mai fi părăsit, de fapt, niciodată; este important și întrucît conține un adevărat model al comportării lui de aici înainte.

Panait intră la stăpîn pentru că *așa vrea el;* este hotărîrea lui, nu-l silesc implacabil împrejurările. Încă din ultimul an de școală îl preocupa gîndul de a-și „cîștiga singur hrana și îmbrăcămintea“. Voia, într-adevăr, să-și ajute mama, să o elibereze de o parte din griji și să-i aducă, punîndu-i-o *în poală*, „o mică sumă de bani“, cum va spune mai tîrziu? De bună seamă; așa cum, probabil, voia să-i dovedească și că nu este un neisprăvit. Și este de presupus și că voia să se elibereze el însuși, că voia să scape de sentimentul neplăcut al *datoriei* și al *dependenței;* că era, în fond, și o răzvrătire.

Intrarea la stăpîn este, în orice caz, o acțiune premeditată. Panait își calculează îndelung această primă mare fugă de sub o tutelă apăsătoare (a iubirii materne), își stabilește o strategie și procedează în consecință. Cum știe precis ce vrea, ce anume urmărește, el își alege viitorul stăpîn în funcție de trei criterii. Acesta trebuie să fie un grec (Panait aflase că grecii „sînt oameni filotimi“, generoși), celibatar (nevestele stăpînilor „băteau pe băieți și-i puneau să spele scutecele scîrnave ale pruncilor“, deci un patron neînsurat era preferabil), cu o prăvălie aflată cît mai aproape de Dunăre („fluviul-prieten“). Îl

caută, îl alege, îl seduce. La viitorul său patron copilul se duce singur (Joița nu-i cunoștea planurile) și, pentru a-l cîștiga, cum știe că grecii sînt foarte sensibili la tot ceea ce privește naționalitatea lor, îi spune că e fiu de grec și că dorește să se angajeze „la greci și să învețe grecește". Calcul corect. Măgulit în orgoliul său național, „gîdilat la infirmitate", grecul, Kir Leonida, îl acceptă imediat, punînd totuși formal condiția tocmelii cu mama micului înfipt solicitant. Pentru Joița, decizia fiului de a intra la stăpîn echivalează însă cu o prăbușire a tuturor visurilor ce și le făcuse în legătură cu viitorul lui. Ea izbucnește în lacrimi amare, cînd Panait îi spune, și plînge îndelung, cu văietături ce arată limpede că intențiile ei altele fuseseră : „A plîns biata mama, în seara acelei zile, pînă i s-au rupt rărunchii : «La ce-a folosit că mi-am închis tinerețele, c-am trăit în văduvie, c-am muncit ca o roabă, numai și numai ca să te feresc pe tine de «mîna străină» —, dacă tot pe «mînă străină» a trebuit să intri !... Să nu mai lase Dumnezeu inimă de mamă pe pămînt !..." Dar este pusă în fața faptului împlinit ; și trebuie să-l accepte. Va fi presimțit „mama Joița" că era prima fugă a fiului ei ? Că era prima evadare dintr-o lungă serie, plănuită pe îndelete în ascuns și trăită anticipat, cu voluptate, de acest copil în care ea își pusese toate speranțele ? Că era o revoltă ? Lamentațiile ei de acum deschid șirul nesfîrșit al implorărilor ce vor sfîșia ani de zile inima nestatornicului Panait, fără însă a-l convinge vreodată să renunțe la *drumul* lui, pentru care plecările de acasă, instabilitatea, viața de azi pe mîine nu constituie un scop în sine, ci totdeauna o soluție provizorie, o formă temporară de realizare a unui constant impuls către *altceva*, un impuls cu siguranță nelămurit, confuz, dar imperativ. Nu încape nici o îndoială că Panait Istrati însuși nu vrea decît să se realizeze ; dar nu știe nici cum și nici în ce direcție anume. Și nu va ști multă vreme ; dar încearcă, experimentează, răscolește, căutînd și căutîndu-se cu înfrigurare.

Intrarea la stăpîn nu este, de aceea, un angajament de circumstanță. Pentru micul Panait important era să devină liber ; să scape de răsfățul asupritor al mamei ; să se elibereze de gîndul că ea se sacrifică pentru el,

cum îi va fi spus adesea. Ideea de a deveni „băiat de prăvălie“ o are cu mult înainte de a termina clasa a patra, „gîndul acesta îl nutream de mai bine de un an“. „Tot timpul cînd am urmat clasa a patra — mărturisește, mai tîrziu, Istrati —, mă uitam zilnic la «băieții de prăvălie», cu mîinile degerate și încinși cu un șorț de sac, vorbeam adesea cu unii dintre dînșii, le știam păsurile și-i consideram superiori mie: «Ei își cîștigă pîinea, îmi ziceam; părinții lor trebuie să fie mulțumiți. La anul am să fac și eu la fel»“. Va fi gîndit micul Istrati că poate deveni cîrciumar? Nu e improbabil. Avea ca model pe unchiul său Anghel, la vremea aceea un cîrciumar prosper și totodată omul cel mai ajuns din familie. Anghel i-a fost, oricum, un sfătuitor: de povețele lui a ținut seama Panait cînd s-a angajat la „taverna“ (cîrciuma) lui Kir Leonida. Și tot de la avutul moș Anghel va fi deprins Panait primele secrete ale meseriei: în vara de după terminarea clasei a patra băiatul a stat la Baldovinești [1], cînd la un unchi, cînd la celălalt. La Anghel, își amintește Istrati, „mă preparam de «crîșmărit»“: „— Ziua, pe arșiță, forfoteam prin crîșma lui moș Anghel, răcoroasă ca o hrubă. Stropeam lutul, măturam, spălam pahare și învățam cum se răsucește o canea cînd vrei să scoți vin“. Va fi tras Joița nădejde că unchiul își va opri nepotul pe lîngă el? Nu pare cu neputință. Anghel însă răzbise singur, printre străini, și îi recomanda lui Panait aceeași cale: „— Da, mă băiete! îmi zicea unchiul, privindu-mă; eu te-aș păstra lîngă mine, dar nu prea e fapt înțelepțesc; cînd «copchilul» se știe la *neam*, își ia nasul la purtare și se strică. Numai printre streini te faci om. Dar să nu intri slugă la dîrloagă! Să cauți un stăpîn «ajuns». Și să-l slujești cu cinste, mă! să nu «piști»! «Pișcătura» e lucru rău în negustorie: dă omul îndărăt!“

---

[1]) Informații despre această epocă există numai în scrisorile lui Panait Istrati către Romain Rolland, în cîteva interviuri și evocări, precum și în două povestiri autobiografice, *La stăpîn* și *„Căpitan“ Mavromati*, scrise și publicate mai întîi în limba română (1925), apoi traduse în franceză, cu unele modificări, fiind editate în volumul *Mes Départs* (1928).

Numai că adolescentul nu are suflet de slugă și este incapabil să slujească pe cineva sau ceva; incapabil să *răzbească*, îndurînd umilințe, pentru a ajunge și el stăpîn, umilind pe alții. L-ar fi vrut, și Joița și Anghel, așezat, cu un rost al lui, onorabil — iar el, el nu-și găsea nicăieri locul, se vîntura prin toată lumea și se întovărășea cu tot felul de inși fără căpătîi.

Viața la stăpîn, bineînțeles, nu este deloc așa cum și-o închipuise Panait. În taverna lui Kir Leonida muncește „din zori și pînă după miezul nopții", adesea este bătut și înjurat, suportă grosolăniile mușteriilor amețiți de băutură. Vînzătorul de la tejghea, o brută, îl chinuie și el, cu plăcerea dintotdeauna a naturilor rudimentare de a-și exhiba puterea, oricît de mică și de orice natură ar fi aceasta, fizică sau administrativă. Fiindcă regula este ca băieții de prăvălie să nu meargă acasă după terminarea zilei de lucru, ei locuind în permanență în gospodăria stăpînului (cu excepția zilelor de Paști și de Crăciun, cînd au cîte o „zi slobodă"), Panait se simte rupt de lumea din afară, despărțit de ea ca printr-un zid de netrecut. Va fi avut, probabil, încă mai acut acea senzație carcerală pe care mai înainte va fi încercat-o datorită rugăminților *prietenești* ale mamei și constrîngerilor școlare; iar lumea dinăuntru (patronul, clienții, brutalul tejghetar, ceilalți ucenici) îi este (va scrie peste trei decenii) *dușmană*. Încă de la vîrsta aceasta (are doar 13 ani) și de la prima experiență socială, Istrati vădește o caracteristică inaptitudine pentru munca în comun și traiul în echipă, el preferînd, cînd are de ales, îndeletnicirile solitare. De altfel, dintr-o scurtă și nereușită încercare (1898, 1899) de a deveni mecanic în atelierele din portul Brăilei va păstra numai amintirea unei colectivități dezumanizate, împărțite în maiștri „aroganți" și în „tovarăși de muncă" abrutizați în resemnare, „îndobitociți", „gata să se încovoaie dinaintea unei priviri aspre". Deocamdată se află însă aici, la Kir Leonida. Cuprins de disperare, vrea să fugă, dar îl oprește gîndul că și-ar supăra fatal mama („ar fi murit de întristare") prin această dovadă că nu este, că nu poate fi la fel cu ceilalți, *în rîndul lumii*, că nu se poate integra într-un regim obișnuit de existență. Și trebuie să fi simțit de pe

acum că trăiește, așa cum va spune mai tîrziu, „viața incompletă căreia mă aservea un compromis constant între aspirațiunile mele de credință totală și dragostea filială". Se refugiază, pe cît poate, în lecturi și citește cu patimă tot ce-i pică în mînă, înstrăinîndu-se și mai mult de cei din jur și furnizîndu-le totodată un motiv de ostilitate în plus, o lume uniformizată, abrutizată constituind ea însăși un factor activ de uniformizare și de abrutizare și sancționînd cu o promptă violență încercările de desprindere și de diferențiere. Tot acum învață, cu o uimitoare rapiditate ce-i arată speciala înclinație pentru însușirea limbilor străine, să vorbească grecește.

Lucru încă mai semnificativ, descoperă printre banalii clienți statornici ai crîșmei lui Kir Leonida (o „lume fără inimă") cîteva personaje din acea categorie spre care Istrati va fi atras toată viața cu o forță irezistibilă și misterioasă : niște *învinși ai soartei,* pe care suferințele și mizeria nu i-au pervertit. Aceștia sînt prietenii lui. Cel dintîi, *Moche Cazatoura* [1], Moș Căzătură, cum î se spune cu toată seriozitatea, este un bătrîn sacagiu zdrențăros, foarte sobru, care face *safteaua* în fiecare zi, avînd „mînă bună". Omul fusese sluțit de împunsătura unei vaci și abia mai vorbea, repetînd o formulă obsedantă : „totul s-a sfîrșit". Moș Căzătură ar fi fost cîndva bogat, chiar, se zice, primarul satului său ; nenorocirea l-a făcut să decadă. De la el aude Panait primele cuvinte de încurajare : „Nu-ți pierde nădejdea. Nu ești decît un copil. Ai toată viața înainte". Încă mai mult se va apropia Istrati de un alt *înfrînt.* Și acesta e un om fără nici o speranță, eșecul lui e deplin, însă nu a devenit o brută. „Aproape bătrîn", mizerabil îmbrăcat, mai degrabă respingător prin înfățișarea lui „răpciugoasă, jigărită și molatecă", nenorocitul trăiește din pomana patronului. Clienții de oarecare condiție (o ierarhie existînd pretutindeni, chiar și la crîșma lui Kir Leonida) îl respectă, dar *slugile* (tejghetarul, ucenicii) și mai cu seamă barcagiii, cei mai umili și mai sărmani dintre muș-

---

[1]) Acest episod figurează doar în versiunea franceză a celor două povestiri autobiografice.

terii, îl batjocoresc necruțător și îl umilesc la tot pasul, „ca o strivire a propriei lor striviri" : și-au găsit, în fine, și ei, umilii și umiliții, pe cineva de umilit, făcînd-o cu pricepere, cu încîntare, cu poftă neobosită. Experiență utilă pentru viitorul scriitor, a cărui literatură nu va idealiza vreodată „lumea de jos" și „oamenii simpli". Dus de un sigur instinct al construcției de sine ori, poate, de necunoscutul său destin, Panait se apropie afectiv de jalnicul bătrîn, îl protejează — slăbindu-și încă mai mult propria poziție în sistemul de relații al micului grup social din crîșma lui Kir Leonida, fiindcă va fi și el, datorită acestei coalizări, ținta farselor grosolane puse la cale de tejghetar și de ceilalți „băieți" —, îi cîștigă încrederea, îl determină să-și deschidă sufletul și să-i devină prieten. *Primul prieten ;* Istrati îi va consacra, de altfel, o emoționantă povestire *(„Căpitan" Mavromati).* Grecește, Panait mai mult de la el învață ; și tot de la el primește în dar un magic obiect ce-i va înrîuri adînc toată existența — un dicționar, *Dicționarul universal al limbii române* de Lazăr Șăineanu. Fiindcă, să nu ne înșele aparențele !, nefericitul bătrîn, epava rufoasă și dezgustătoare din crîșma lui Kir Leonida, umilitul (dar nu și umilul) „căpitan" Mavromati este un personaj-cheie în viața lui Panait Istrati. El e, în realitate, un veritabil inițiator, un mediator, cel dintîi într-o serie în care Romain Rolland (și el un inițiator) a avut mai mulți precursori. Prin intermediul darului făcut de „căpitan" Mavromati, un dar vrăjitoresc, adolescentul Istrati pătrunde, ca trecînd un prag simbolic, într-o lume fermecată, amețitoare și captivantă. Este lumea fantastică a dicționarului *universal* (denumirea însăși îi sugerează puterea ocultă). Bibliotecă borgesiană adunată între copertele unei singure cărți, magică oglindă a universului reflectat în mulțimea nesfîrșită a cuvintelor, concentrare miraculoasă a esențelor și ispititoare invitație la aventură, la pierderea de sine în imensitatea de ocean a formelor și a înțelesurilor, Babel fascinant și labirintic, dicționarul îi schimbă lui Istrati viața : „De-acum încolo, *cartea sfîntă* a adolescenței mele — aceea pe care n-am mai lăsat-o din mînă timp de zece ani — avea să devie izvorul tuturor bucuriilor și al surprizelor unei vieți de

copil chinuit. Ea avea să fie, nu un «dicționar», ci o amantă a copilăriei mele, o amantă-fecioară care-ți atinge fruntea cu mîna și-ți alină durerile. Nici o oboseală, nici o maltratare, nici un gînd negru, nimic n-avea să-mi mai învingă voința de a munci și suporta viața. Un om înfrînt îmi pusese în mîini o comoară ; fiecare pagină cuprindea o lume de cunoștințe ; fiecare cuvînt căutat îmi deschidea orizonturi nebănuite. Uitam că voiam să caut tălmăcirea unui termen ; uitam că timpul îmi era măsurat ; uitam de lume și de ticăloșiile ei și alunecam de la un cuvînt la altul, de la o pagină la alta, de la o știință la altă știință, de la un univers de gînduri la alt univers de gînduri, mă îndopam în chip inconștient și nu ajungeam să mă mai satur. Chiar și vremea somnului o sacrificam, adesea, în bună parte, pe cînd colegii mei sforăiau, în patul lor, rupți de trudă. Încovrigat sub o umbrelă deschisă, peste care mai aruncam și surtucul, ca să nu se vadă de afară licărirea lumînării ce-mi pîlpîia sub nas, citeam, citeam tot ce-mi cădea în mînă, căutam în dicționar și-l ascundeam repede, ca pe un tezaur. Și de cîte ori n-am văzut ușa odăiței deschizîndu-se ca împinsă de vijelie și pe tejghetar care mă turtea cu cîte un pumn în biata umbrelă, zbierîndu-mi : «Dormi, fir-ai al dracului, dormi că trebuie să muncești mîine!» Nu făcea nimic! Continuam sub trînteli și bușeli, fericit să adorm cu capul pe dicționar, ca copilul în poala mamei".

Dicționarul îi schimbă viața sau, mai exact, îl face să se nască încă o dată, aproape în sensul direct, deloc figurat, al cuvîntului. Mărturisirea aceasta este uimitor de bogată în termeni și imagini ce sugerează frapant o regenerare, o gestație, o Nativitate : dicționarul este, concomitent, amantă și mamă, contopire și echivoc deopotrivă de semnificative, lectura se desfășoară într-un spațiu matricial, la lumina tulbure, pîlpîitoare, acvatică a unei lumînări, într-o poziție („încovrigat") care nu este alta decît aceea a fătului în cavitatea uterină. Neînfrînatul cititor este despărțit de lume printr-o subțire, fragilă membrană bombată (umbrela), nu mai știe de sine, își pierde percepția duratei, alunecă, plutește, hrănindu-se „în chip inconștient", dar cu nesaț, din cartea în care trăiește. La sfîrșitul lecturii, fericit, satisfăcut, a-

doarme „ca un copil pe genunchii mamei". Iar în viitoarele momente decisive ale biografiei lui Istrati, să anticipăm, există întotdeauna o *recluziune* și un *dicționar*: așa se întîmplă în 1916 în Elveția, cînd „zăvorît" într-o „odăiță" se familiarizează cu limba franceză citind cu dicționarul pe Fenelon, Rousseau, Voltaire, Pascal, Montaigne, așa se întîmplă cînd, după 1921, începe să-și scrie în aceeași limbă opera care îl va face cunoscut în toată lumea, ajutîndu-se de un dicționar și închizîndu-se într-o cămăruță aflată la subsolul locuinței unui prieten.

Obiectele culturale exercită de altfel o puternică fascinație asupra adolescentului Istrati. Lucrînd adeseori ca băiat de prăvălie la tot felul de negustori, una din obligațiile lui este să ducă la domiciliul clienților, cu un coș, cumpărăturile comandate. Pleacă vesel în cursă, dar nu o singură dată întîrzie mult sau nu mai ajunge deloc la destinație: plăcîndu-i să asculte cum se cîntă la pian („pasiunea mea, nebunia mea, visul meu, pe care nu l-am realizat niciodată" [1]), se oprește, uitînd de el, sub ferestrele prin care răzbate fermecătoarea muzică. Uită și de coș (o dată i-l fură cineva), clienții se plîng de întîrziere, stăpînii, furioși, îl bat, dar Panait continuă să viseze. Uneori, seara, este mai îndrăzneț: intră în curți și se agață de ciubucele de la ferestre, pentru a privi înăuntru, să vadă dacă persoana care cîntă este la fel de frumoasă cum și-o imaginează el ascultînd-o.

Dicționarul, obiect cultural prin excelență și simbol desăvîrșit al Culturii, participă acum la un proces natural; ori, încă mai precis, are loc o hibridare, se petrece o încrucișare a culturii cu natura, produsul ei fiind Artistul, Autorul, Auctorul [2], cel care creează și totodată

---

[1]) În Elveția, la 32 de ani, își va cumpăra un pian și va lua lecții...

[2]) „*A nu se autoriza decît de la sine:* acesta este principiul însuși al oricărei gîndiri libertare, ale cărei profunde afinități cu gîndirea freudiană am căutat sistematic să le arătăm în lucrarea noastră despre Freud. Ori, aceasta, oferind în același timp exemplul și mijloacele, dovedește că faptul de *a se autoriza*, de *a se autoriza pe sine și prin sine* nu este dat în nici un fel și, dimpotrivă, cere din partea subiectului eforturile cele mai îndîrjite. A deveni *autor de sine însuși* nu înseamnă cu



se creează pe sine însuşi, *autor-izează* şi *se autorizează*, simultan. O influenţă benefică, de natură ocultă, pare să se răsfrîngă de acum înainte asupra vieţii de toate zilele a ucenicului din prăvălia lui Kir Leonida. Este uşor de înţeles că explorarea lumii descoperite cu ajutorul dicţionarului şi al cărţilor înfrumuseţează existenţa lui Panait. O *bucurie nemărginită* inundă sufletul adolescentului, viaţa imediată pierzîndu-şi consistenţa şi greutatea specifică, estompîndu-se, diminuîndu-şi importanţa, pulverizîndu-se. Magia şi forţa literaturii, binecunoscute. Dar se întîmplă şi alte lucruri, mai puţin explicabile. Firavul băiat începe să se *îngraşe*, să se întărească, exaltarea de care e cuprins avînd şi „un efect fizic imediat". Se fortifică, aşadar, devine mai puternic, munceşte, acum, fără a mai simţi efortul, ca în joacă : truda zilnică se transformă într-un „fel de sport". Vigoarea lui crescînd, ceilalţi ucenici nu-i mai pot face faţă „nici la gîlceavă, nici la trînteală", ba într-o bună zi el îndrăzneşte chiar să-l *plesnească* pe agresivul, brutalul tejghetar ! Panait capătă un aspect înfloritor. Văzîndu-l „gras şi voios", mama Joiţa e „fericită" : băiatul, în fine, s-a obişnuit, s-a dat pe brazdă. Un incident oarecare, declanşat tot de dicţionar (prezenţă magică), duce la concedierea tejghetarului şi la promovarea destoinicului, promiţătorului ucenic în locul rămas vacant. Fiind, acum, „stăpîn-slugă pe tejghea, pe prăvălie şi pe băieţi", ascensiunea lui Panait se anunţă strălucită, o frumoasă carieră de comerciant brăilean îl aşteaptă. Victorie, deci !, primită cum se cuvine de mamă, care jubilează, dar şi de vecini, aplaudată de publicul modest al măruntei scene sociale pe care, deocamdată, evoluează foarte tînărul Istrati : „Mama era în nori ; un «viitor strălucit» se deschidea înaintea mea. *Viitor de aur ţara*

---

nimic mai puţin — în acelaşi timp fantasmă, trudă cotidiană, transfigurare ideală, vector de energie etc. — decît scopul creator ultim al oricărei existenţe (*Auctor*, în latină, este «creatorul», şi «cel care face să crească» şi «cel care împinge la faptă»)" — susţine Roger Dadoun în *concluziile* volumului de eseuri *Psychanalysis entre chien et loup*, Editions Imago, Paris, 1984 ; lucrarea despre Freud, la care se referă, este o importantă monografie a sa despre „părintele psihanalizei" (*Freud*, ed. Belfond, Paris, 1982).

noastră are / Și prevăd prin secoli a ei... sîngerare! Bucurie pe toată lumea. Mahalaua, care n-are inimă rea, se bucură și ea: «Să-ți trăiască, Joițo! Ce mai băiat!»"

Dar nu aceasta e *calea* lui Panait Istrati; nu va fi comerciant, nici la Brăila și nici în altă parte; nu are suflet de negustor. Nu are, mai ales, suflet de slugă; și neputînd fi slugă, nu poate fi nici stăpîn — și, de altfel, nici nu acceptă vreodată să fie. Cînd va fi scriitor, Istrati va refuza cu înverșunare literatura care face comerț cu idei înalte și sentimente nobile, repudiind în formulări de o rară violență literatura-negustorie și pe artiștii traficanți de frumos; și va respinge orice tîrg și orice compromis, indiferent de motivațiile și de rațiunile invocate, mai mult ori mai puțin „superioare" (toate compromisurile se fac din „rațiuni superioare"). Tîrgul pe care i-l propune destinul, aici, în cîrciuma lui Kir Leonida, un tîrg modest, va fi refuzat: din instinct.

Ca întotdeauna la Panait Istrati, totul se petrece din întîmplare; ca din întîmplare.

Într-o zi el întîrzie cine știe cîtă vreme privind, într-o deplină uitare de sine, curgerea tumultuoasă a apelor Dunării. Intrigat probabil de prelungita lui absență din prăvălia unde se adunase „lume multă", tatăl patronului, un bătrîn „nebun", sîcîitor, paznic zelos al intereselor fiului, îl caută pe proaspătul tejghetar și, descoperindu-l pierdut în visări și contemplații pe malul fluviului, îl îmbrîncește furios, pe neașteptate, în „rîpa adîncă". Din fericire, Panait nu pățește nimic: putea muri. Se alege numai cu sperietura; însă e atît de revoltat încît pleacă, *fuge* de la Kir Leonida și rătăcește neștiut prin oraș cîteva zile. Descoperit, este adus înapoi cu forța și, cum s-ar zice astăzi, retrogradat, pus la munca de jos, întîmplător o îndeletnicire foarte neplăcută pentru el — „spălatul vaselor". Adolescentul Istrati are oroare de năclăială, de vîscozitățile fetide și grețoase — nu-și alesese el ca viitor stăpîn pe Kir Leonida și pentru că grecul nu avea o nevastă care să-l oblige să spele rufele „scîrnave" ale pruncilor? E normal, deci, să se simtă pierdut, scufundat în dezgustător, condamnat pentru totdeauna, „ferecat, ferecat pentru vecie", fără nici o posibilitate de evadare dintr-o existență

ce poate îi va fi părut asemenea zoaielor în care fusese obligat să-și țină mîinile ziua întreagă. Hotărăște să termine, nu mai întrevede nici o speranță de salvare. Se urcă în pod, atîrnă o frînghie, dar cînd să-și pună lațul de gît [1] se ivește stăpînul. Îl vede și, îngrozit de acest ucenic atît de neasemănător cu ceilalți, îl concediază.

De fapt, Kir Leonida îl eliberase.

După această primă încercare de sinucidere, Panait va trăi *altfel*, știind că, dacă libertate nu e, nimic nu e. Trăiește, deci, cum vrea și mai ales cum simte.

Faptic, de acum încolo viața lui Panait Istrati se va caracteriza printr-o stabilă instalare în instabilitate și pînă către 1922, anul în care se apucă *serios* de scris, existența lui exterioară nu pare să cunoască alte reguli decît nestatornicia și dezordinea.

Dat afară de la Kir Leonida, Panait Istrati își schimbă atît de des ocupațiile și locurile de muncă încît se poate spune că face de toate și nimic. Rătăcește de colo colo, extinzîndu-și treptat raza hoinărelilor; de la Brăila pleacă la Galați, la București, la Giurgiu, la Sinaia, la Constanța, de aici în Egipt, pe urmă spre Italia, vrea să meargă în India și nu reușește, ajunge la Jaffa, la Beirut, la Damasc, apoi în Grecia, se întoarce în țară, pleacă din nou, revine iarăși acasă, dar numai ca să aibă de unde porni, străbătînd astfel în mai multe rînduri partea răsăriteană a bazinului mediteranian ca un Ulise năuc, rămas fără Ithaca. Pretutindeni este în trecere. Pretutindeni este un trecător. Îndeletnicirile lui sînt mereu efemere, provizorii, de obicei simple soluții de supraviețuire strict biologică.

Aproape două decenii și jumătate de vagabondaj, neîntrerupt și neobosit: imaginea curentă și consacrată despre tînărul Istrati aceasta e.

Un hoinar, un neisprăvit, o haimana, un om nu lipsit de calități, pitoresc și fermecător, instabil însă, capricios, abrupt în reacțiuni, nestăpînit, înflăcărîndu-se iute

---

[1]) Acest episod este relatat numai într-o scrisoare către Romain Rolland.

și căzînd apoi la fel de repede în deprimarea cea mai neagră, cînd contemplativ și fatalist, cînd nerăbdător, agitat, în trepidație, trăind numai la întîmplare, de azi pe mîine : o derivă fără sfîrșit.

La acreditarea și impunerea acestei imagini a contribuit mult, chiar decisiv, scriitorul însuși, prin mărturisirile, evocările și amintirile de după 1922—1923. A făcut-o oarecum indirect, mai mult prin ton și atitudine decît prin conținutul propriu-zis al relatărilor — un ton voios, dezinvolt, relaxat, pe alocuri umoristic, și o atitudine deseori nostalgică, în contradicție nu o singură dată cu natura faptelor și a experiențelor evocate. Cel care a trăit nu mai este decît un personaj pentru cel care își amintește și scrie, a devenit un erou literar...

În povestirile și în relatările autobiografice ale lui Panait Istrati despre acest erou literar este vorba. Un personaj aiurit, nepăsător de trecerea timpului, un exclus perpetuu, pentru care nimic nu este vreodată foarte grav, orice s-ar întîmpla, deși gravitatea nu lipsește de nicăieri, un încurcă-lume adeseori burlesc, un zăpăcit, o pușlama simpatică ; un *Charlot balcanic*, vesel acum, cu frenezie, trist și melancolic în momentul imediat următor, robust în ciuda fragilității, aruncat de soartă încoace și încolo, păstrîndu-și însă firea, păstrîndu-și intacte speranțele, rămînînd neatins, neschimbat, mereu același ; incorigibil.

O viață în galop sau povestea în galop a unei vieți ? „Nu știu ce-mi va ieși de sub condei obligîndu-mă astă-seară să trec în revistă cei șapte luștri ai vieții mele, mai ales că nu e vorba de visuri, ci de o realitate dură. Am să vă spun, în orice caz, în galop, tot ceea ce o să-mi pară esențial...“ — spune Istrati într-o scrisoare către Romain Rolland din martie 1923, în care își face autobiografia [1] la cererea acestuia, în vederea prefațării debutului din revista *Europe*, cu *Chira Chiralina*. Și adaugă : „Viața mea este alcătuită din oaze pierdute într-un deșert necunoscut decît de mine“. Evocîndu-și existen-

[1]) Sub titlul *Autobiographie*, fragmentul cel mai important din această scrisoare a fost publicat în volumul *Le pèlerin du coeur*, Editura Gallimard, 1984.

ța, Istrati insistă de obicei asupra *oazelor* și trece rapid peste *deșert*; sau îl *fertilizează*, proiectîndu-l în lumina miraculoasă a povestirii. Excepție face doar autobiografia trimisă lui Romain Rolland, unde rememorarea este telegrafică, sumară, în stil de proces verbal: „17—22 de ani: plecare la București cu Mihail. Servitor, valet de etaj, agent la un birou de plasare, servitor la un spital de boli venerice, nu știu ce încă altceva. Contact cu mișcarea socialistă. Adept ardent. Divergență de opinii cu Mihail, care pleacă în Manciuria. Mizerie, foamete, lipsă de adăpost, păduchi, chiștoace. Plecare (singur) la Giurgiu, port dunărean. Descărcător de vagoane de sare. Mizerie atroce. O foame nemaipomenită. (Culcat într-o baracă pe jumătate acoperită, pe un ger de 25 de grade, neînvelit, fără saltea, pe paie. La două sau trei zile, puțină pîine cu ceai din mila unor Armeni. Dumnezeu să le ajute! Cum de n-am murit?). Adus acasă de mama. (...) Întoarcere la Brăila. Ucenic zugrav. Fericit. Viață demnă. Mamă fericită. Amor nenorocit (Aneta se căsătorește). Văicăreli. Sosirea lui Mihail. Înfrățire, bucurie! Nouă plecare la București. Muncitor zugrav. Femei și conflicte. Plecare la Sinaia (Sotir). Întoarcere la București (însoțit de o prostituată pe care o scot dintr-un bordel). 1905 — Revoluția rusă. Entuziasm. Luptă de stradă. Militant mărunt. Întoarcere cu forța la Brăila din cauza unei încurcături amoroase. Judecător de instrucție. Serviciu militar (o lună de cazarmă și scutire). Nouă plecare la București, dar Mihail este la Constanța, pleacă în Egipt! Strigăte, durere! Și întoarcere la Brăila, exact pentru a-mi pune mama cu sufletul pe jar să mă lase să plec pentru a-l întîlni pe Mihail la Cairo (1906). Condamnare la pușcărie pentru «răpire de minoră» (o mică tîrfă). Plecare la Cairo!“ O viață de om în date și fapte: omul și viața lipsesc însă deopotrivă din această înșiruire documentară, ce putea fi încă mai stufoasă, fiindcă biografia lui Panait Istrati este atît de abundentă în fapte și atît de labirintică încît pare să fie vorba nu de unul, ci de mai mulți oameni trăind concomitent sub același nume. Cînd melodramatică și cînd senzațională, cînd enigmatică și cînd neverosimilă, imposibil să fie vreodată reconstituită în detaliu, biografia

aceasta mai mult îl ascunde decît îl descoperă pe cel căruia îi aparține.

S-ar zice că Istrati însuși încearcă să evadeze din cuprinsul ei. Nu se fixează, nu rămîne prea multă vreme nicăieri. Nu vrea să prindă rădăcini sau nu poate? Se teme de mediocritatea, presupus inevitabilă, a unui trai statornic? Are nevoie de agitație, de zgomot și furie, liniștea îl neliniștește? Mai degrabă s-ar putea spune că nu vrea să întîrzie la o întîlnire importantă, decisivă. Plecările lui sînt precipitate și febrile, se hotărăște într-o clipă și pornește la drum imediat, fără să stea pe gînduri. Instantaneitate și urgență: e așteptat undeva? Aleargă prin lume ca și cum ar fi, se grăbește de parcă ar avea o țintă precisă și o misiune vitală de îndeplinit; însă umblă fără rost și nu obține alt rezultat decît o nesfîrșită amînare. Pleacă, se întoarce, pleacă din nou...

Să fie, atunci, plăcerea de a se rupe, de a se desprinde, de a arde în urma lui toate podurile, să fie chemarea nedeslușită, cu atît mai îmbietoare, a depărtărilor, să fie fascinația necunoscuturilor? Istrati nu este însă un aventurier, domeniul său de acțiune este banalitatea, nu spectaculosul, obișnuitul, nu extraordinarul: îndeletniciri mărunte, oarecare, lipsite de orice strălucire, universuri umile, sordide uneori, oameni pe care viața îi macină, i-a zdrobit, îi minte, îi înșeală, îi îndobitocește. De fiecare dată cînd pleacă trebuie să-și înfrîngă sentimentele filiale și, pe măsură ce-și părăsește de mai multe ori mama și o îndurerează pînă la o mortificantă resemnare prin comportamentul lui, suferința provocată de remușcări sporește și-și va determina chiar, în timp, o acută și profundă conștiință a culpabilității. Acasă revine, de altfel, periodic; și apoi, toate călătoriile lui Istrati se încheie prost, uneori în cel mai penibil chip. Iar locurile văzute îl dezamăgesc nu o singură dată și nu într-un singur caz. Dar nu obosește. Nu renunță. Nu-l descurajează și nu-l sperie nimic. Înfruntă mizeria, privațiunile, eșecurile repetate, înfruntă „gura lumii" (forma populară a opiniei publice) — și o ia mereu de la capăt, cu o însuflețire nedomolită și o energie inepuizabilă. Fiindcă în exaltare, în exaltări, în pasionalitate, Istrati e constant: piere dacă nu arde, există întrucît este un rug aprins.

Oare nu-și găsește locul ? Nimeni totuși, probabil nici el însuși, n-ar putea spune dacă dorește să aibă un loc anume ori să fie într-un loc anume ; dimpotrivă. A pleca pare a fi pentru Istrati mai important decît a ajunge ; odată atinse, obiectivele călătoriilor lui îl decepționează, e drept că fiecare din alt motiv. E dezolat cînd vede Nilul, se plictisește la Paris, va fi dezamăgit cînd va ajunge pe Volga. Refugiul său este mișcarea, pentru el a trăi înseamnă a nu sta locului, a nu aparține, a nu adera : a nu se identifica *în* ori *cu* ceva care există în afara lui. Dacă nu se oprește nicăieri, o face pentru a nu se pierde pe sine dezintegrîndu-se printr-o integrare în mediu. Se împrăștie, se risipește peregrinînd, însă numai așa rămîne el însuși : viața ca perpetuă deplasare îi îngăduie realizarea libertății în forma cea mai elementară și totodată cea mai pură. Fiind liber, nu se modelează sub presiunea constrîngerilor și a servituților, nu se schimbă în funcție de circumstanțe, nu devine *altul*, un „altul“ dintr-un șir indefinit de „alții“ a căror succesiune proteică să-i dizolve eul, individualitatea, personalitatea. La începutul unui secol ce descoperă (descoperă sau inventează ?) metamorfoza, alteritatea, depersonalizarea, schizofrenia ca fenomen social, multiplicarea în uniformitate, statistica totalizantă, disoluția, rinocerizarea, Istrati are insolența de a rămîne așa cum este. Nu se transformă și nu îl transformă nimic. La 15 ani este la fel ca la 25, ca la 40, ca la 50 ; tot așa cum pretutindeni — la Brăila ca și la Nisa, la Paris ca și la București, la Constantinopole ca și la Moscova, în Elveția ca și în Liban — este același. Hoinarul român, vagabondul balcanic, *sud-esticul* Istrati este invariabil și indivizibil. Iar insolența aceasta nu-i va fi nici înțeleasă și nici, cu atît mai puțin, iertată. Dovadă : „cazul“ Istrati.

Așadar, își urmează drumul, parcă lăsîndu-se cu o copilărească inconștiență în voia întîmplării. Și traversează întîmplările tot ca un copil ; va face, de altfel, un patetic elogiu al vîrstei inocente : „Orice copil este un revoluționar. Prin el, legile firii se reînnoiesc și calcă în picioare tot ceea ce omul matur a ridicat împotriva lor : morală, prejudecăți, calcule, interese meschine. Copilul este începutul și sfîrșitul lumii ; el singur înțelege viața, pentru că ascultă de ea, și n-am să cred într-un viitor mai bun

decît în ziua cînd revoluţia va fi făcută sub semnul copilăriei. Ieşit din copilărie, omul devine monstru : se leapădă de viaţă, dedublîndu-se ipocrit".

De fapt provoacă întîmplarea ; ca şi cum ar deschide o poartă vrăjită, ştiută numai de el. Există la Panait Istrati (în viaţă ca şi în operă) o strategie a întîmplătorului şi o continuă vînătoare de hazard : coincidenţe miraculoase, erupţii sistematice ale neprevăzutului, corespondenţe de nebănuit, întîlniri neverosimile în timp şi spaţiu. Faptele cele mai disparate se adună şi se împletesc într-o reţea foarte coerentă, a cărei logică, odată pusă în lumină, împinge totul în fantastic. Analogii, coincidenţe, simetrii ; un fantastic adeseori la limita puerilităţii şi a melodramaticului, dar cu atît mai neliniştitor : fiindcă totul este realitate, realitate trăită, viaţă.

Iată trei asemenea situaţii.

I. Unul dintre primele texte publicate de Panait Istrati în limba franceză, al doilea, mai exact, este o scrisoare deschisă adresată lui Henri Barbusse : un articol polemic în chestiunea raporturilor dintre intelectuali şi muncitori. Era semnat *P. Istrati, muncitor în construcţii* şi se încheia în felul următor : „cei care ne iubesc (pe muncitori, n.n.) sînt cei care ştiu să sufere, să sufere nu cu ideea de a face să triumfe o cauză dreaptă, ci pentru a satisface o nevoie a sufletului lor, iar aceştia sînt puţini şi ei sfîrşesc aproape întotdeauna prin a plăti cu viaţa lor satisfacerea acestei rare necesităţi. Restul e înşelătorie, platitudine şi farsă"[1] Peste cîţiva ani, cînd „muncitorul în construcţii" va fi devenit celebrul scriitor Panait Istrati, relaţiile lui cu Barbusse vor fi cordiale şi, de altfel, sînt amîndoi *tovarăşi de drum.* O vreme ; scurtă ; fiindcă articolul cel mai calomnios, cel mai brutal şi cel mai violent din toată campania dusă după 1929—1930 împotriva lui Panait Istrati va fi scris de Henri Barbusse. Autentic asasinat moral, acest articol, intitulat *Haiducul Siguranţei,* a apărut cu mai puţin de două luni înainte de moartea lui Istrati. Şi există, azi,

---

[1]) Text apărut în ziarul genevez *La Feuille* din 16 sept. 1919 ; a fost republicat în *Cahiers des amis de Panaït Istrati,* nr. 15. august 1979.

toate dovezile[1] că Barbusse a mințit cu premeditare, că a falsificat adevărul în chip deliberat; unul plătește cu viața, altul decade în „înșelătorie, platitudine și farsă" : cuvinte profetice.

II. În 1919, Istrati se găsește într-un sanatoriu elvețian și, la recomandarea cuiva, citește opera lui Romain Rolland, care îl entuziasmează. Aflînd că renumitul scriitor va sta mai mult timp la un hotel în Elveția, în august 1919 îi scrie și îi trimite o lungă scrisoare. Informația este însă falsă, patronul acelui hotel urmărind să-și facă publicitate ; de fapt, Romain Rolland nu stătuse acolo decît 12 ore. Scrisoarea va fi, bineînțeles, înapoiată expeditorului. Istrati nu o aruncă și nu o pierde. O păstrează, o duce cu sine, la Paris, apoi la Nisa : cine ar putea spune de ce ? Peste aproape doi ani, în ianuarie 1921, cînd Istrati încearcă să se sinucidă într-o grădină publică din Nisa, printre hîrtiile lui se află și *două* scrisori către Romain Rolland : cea din 1919 și alta, *Ultime cuvinte*, scrisă în ajunul nenorocitei tentative. Prin intermediul unui ziarist, una ajunge — în martie 1921 — la destinatar : era cea dintîi, din 1919. Același ziarist, al cărui rol, rămas obscur, a fost în fond capital, îl determină pe Romain Rolland să-i răspundă anonimului său corespondent. Așa a început schimbul epistolar datorită căruia Istrati s-a lăsat convins să-și scrie opera.

III. În toamna anului 1909, în România, la București, Istrati a fost arestat și închis la cunoscuta pușcărie Văcărești, apoi judecat pentru că luase parte la o demonstrație de protest contra interdicției de intrare în țară formulate de autorități împotriva fruntașului socialist Cristian Racovski. Ajuns ulterior, prin jocul destinului și al istoriei, unul dintre activiștii de seamă ai puterii sovietice, Racovski este în 1927 ambasadorul U.R.S.S. la Paris. El este acela care îi înmînează lui Panait Istrati invitația de participare la festivitățile de la Moscova, prilejuite de aniversarea a zece ani de la Revoluția bolșevică. Din Paris, cei doi pleacă de altfel împreună, Ra-

---

[1]) Alexandru Talex, Marcel Mermoz — *Justice pour Panaït Istrati, radiographie d'une campagne mensongère et calomnieuse*, în vol. *Vers l'autre flamme*, col. 10/18, 1980.



covski fiind rechemat din post; merg pînă la Berlin cu automobilul și de aici mai departe cu trenul. La Moscova se despart. În 1928, călătorind prin Uniunea Sovietică, Istrati îl întîlnește din nou (și ultima oară) pe Racovski — evident, din întîmplare! Îl întîlnește la Astrahan, oraș unde Racovski, dizgrațiat politic, proscris, viitoare victimă a teroarei staliniste [1] avea domiciliu forțat și își trecea timpul între hîrtii și cărți, scriind el însuși o carte, o „viață", *Viața lui Saint-Simon*. Cine ar putea să conteste importanța pe care va fi avut-o întîlnirea aceasta în scrierea *Confesiunii pentru învinși*, carte crucială pentru destinul lui Panait Istrati? Pe Racovski, Istrati îl văzuse și îl ascultase prima oară la 24 ianuarie 1905, la București, la un miting de protest împotriva masacrelor din Rusia țaristă și a arestării lui Maxim Gorki. Viitorul deportat la Astrahan, probabil un excelent orator politic, produsese asupra tînărului Istrati o puternică „impresie de forță bărbătească".

Analogii, coincidențe, simetrii...

*
* *

Să vedem însă cum provoacă Istrati întîmplările, fie acestea banale, fie importante: o distincție inoperantă pentru el, întrucît nu-și schimbă comportamentul după împrejurări. Este mereu același, el însuși; acesta este, de fapt, *eroismul* [2] lui. Istrati nu forțează întîmplările.

---

1) A se vedea, în legătură cu aceste evenimente, documentele Congresului al XX-lea al P.C.U.S. (1956).

2) „Nu pierde nădejdea, bunule cavaler: să fii erou înseamnă să te lași în voia întîmplărilor ce-ți ies în cale fără să le chemi cu tot dinadinsul" (Miguel de Unamuno, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, în românește de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, Editura Univers, 1973).

Și încă: „Fiindcă a fi erou înseamnă a fi tu, a fi tu însuți. Dacă refuzăm ca moștenirea, ca împrejurările să ne impună anumite acțiuni, înseamnă că încercăm să situăm în noi înșine, și numai în noi înșine, originea actelor noastre. Cînd eroul vrea ceva, nu străbunii vor prin el, și nici uzanțele prezentului, ci el însuși. Și această voință a sa de a fi el însuși constituie eroismul.

Nu intervine în mersul lor, nu le influențează desfășurarea în chip direct, după cum nu este totuși nici jucăria și nici robul lor. Le obligă însă, parcă fără nici un efort, să se dezvăluie și să-l dezvăluie, să devină transparente și în același timp să-l facă vizibil, să se reliefeze și totodată să-l scoată în evidență. Iată în ce constă provocarea. Prezența lui dă un sens celor mai banale sau mai absurde evenimente. Nu întreprinde, cel mai adesea, nimic special, deosebit, spectaculos; uneori este doar acolo — și atît; dar sfîrșește întotdeauna prin a le conferi tensiune și a le smulge din amorf. Fiindcă Istrati se implică în orice: deschis, total, dintr-o dată. *Se aprinde*. Ia parte. Se expune. Însă livrîndu-se întîmplării și întîmplătorului cu o disponibilitate ce ar trebui să-l uzeze și să-l epuizeze, el reușește performanța de a se păstra întreg, neatins, neschimbat. Consumă întîmplările, nu este — și nu se lasă — consumat de ele. Poziția lui este, mai de fiecare dată, una ex-centrică: oarecum deasupra, în afară, alături sau, dimpotrivă, *prea* înăuntru, simțind și înțelegînd mai mult, mai adînc. Nu știe ori nu poate să fie asemenea, la fel, confundabil, unul între alții. Prezența lui, uneori prea intensă, alteori prea slabă, este de fapt mereu neconcordantă. Istrati se „înșurubează" greu în mecanismul lumii; nu pentru că ar fi pretențios din cale-afară, nu pentru că ar cere prea mult; dar nu se potrivește acestui mecanism. Exces de implicare, depășire a limitelor unanim acceptate, sau reținere, rezervă, chiar absență: fiind *în* această lume, el nu e totuși pe de-a-ntregul și *din* această lume.

Este, da, asemenea tuturor, o *cîrtiță;* dar este — și o spune el însuși — o *cîrtiță incandescentă*.

Nu cred că există vreun alt fel de originalitate, mai profundă decît această originalitate practică și activă a eroului. Viața lui este o perpetuă rezistență la obișnuință și la rutină. Fiecare mișcare pe care o face a trebuit mai întîi să înfrîngă obiceiul și să inventeze un nou gest. O astfel de viață este o permanentă durere, o sfîșiere constantă a acelei părți din el însuși supusă obiceiului, prizonieră a materiei" (José Ortega Y Gasset, *Meditații despre Don Quijote*, traducere în limba română de Andrei Ionescu, Editura Univers, 1973).

Traversate de Panait Istrati, întîmplările cele mai anodine, evenimentele cele mai răzlețe, situațiile cele mai puțin congruente capătă un înțeles care le scoate din accidental și aleatoriu, proiectîndu-le într-o ordine a necesității.

Vocația — afirmă Denis de Rougemont[1] — organizează hazardul.

Dar se poate oare vorbi în legătură cu Panait Istrati despre existența unei vocații ? Nu s-a născut el ca scriitor printr-un accident, dintr-o întîmplare ? Nu este el un pur produs al hazardului ? Și, la urma urmelor, ce vocație să fi avut ?! Una de vagabond, poate ; ori, cu o formulare mai abstractă și care implicit îl înnobilează, de răzvrătit anarhic împotriva oricărei autorități constituite, de la cea maternă la cea socială și politică ; o vocație, cu alte cuvinte, de „haiduc" — romantică, anacronică, primitivă, în ultimă instanță dubioasă. Un autodidact, un „lumpen". Aceștia sînt în esență termenii în care, direct sau aluziv, s-a scris de cele mai multe ori despre Panait Istrati.

Nimic nu este totuși la Istrati atît de puțin contestabil ca vocația : puternică, de timpuriu vădită, realizată cu o precizie ce-i dovedește, de fapt, nu numai existența, ci și calitatea.

Resimțind-o, resimțind-o însă multă vreme în chip obscur, fără să aibă de la început și în mod limpede conștiința ei, Istrati o împlinește ca și cum ar fi condus de o secretă (secretă chiar și pentru el) forță interioară. Este parcă hipnotizat de un ochi străin ascuns în propria-i ființă ; își împlinește, în consecință, vocația la fel de firesc, la fel de „orb" cum își înfăptuiesc eroii mitologici scenariile pe care le-au scris zeii și de care ei n-au habar, urmîndu-le însă. Istrati nu este, de aceea, niciodată în dezacord cu el însuși, nu e sfîșiat de conflicte lăuntrice, nu ezită, chinuitoarele dulci voluptăți ale introspecției îi sînt practic necunoscute ; nu este un personaj dilematic (nici eroii literaturii lui nu vor fi). Un dezacord, și încă unul radical, există totuși, dar în alt plan : este un

---

[1]) Denis de Rougemont — *Les Mythes de l'amour*, Gallimard, col. Idées, 1972.

dezacord între el și lume. Conflictul său, o cronică stare conflictuală de fapt, privește *această* lume. Istrati este un personaj problematic : pune totul în cumpănă, pune totul în chestiune. Simplu, natural, firesc : prin însăși prezența lui. Prin însăși existența lui. *Provocarea* întîmplării și a întîmplărilor are și acest sens. Istrati nu determină și nu declanșează una sau mai multe crize : el dezvăluie criza, o face evidentă. Acceptabilul se vădește a nu fi decît un pact cu inacceptabilul. Un compromis al omului și al oamenilor cu ceea ce îi transformă în neoameni. De aceea Istrati va fi, pretutindeni, un indezirabil. Un neîmpăcat într-o lume împăcată, resemnată, mulțumită de ea însăși, complice.

Fiindcă Panait Istrati aparține, tipologic, unei familii blestemate : el este din stirpea lui Hamlet. Uită de sine, se lasă în voia întîmplării, se vîntură prin viață și prin lume cvasi-somnambulic, fără nici un rost, aiurit, nebun, bezmetic, este o haimana, un om fără căpătîi, un lunatic ? Rostul se va vedea, mai tîrziu — în final. În finalul tragediei. Este apoi, cum declară în atîtea rînduri, însetat de prietenie, de prieteni, are nevoie de dragoste, crede, și nu o singură dată, că și-a găsit prietenul visat, prietenul ideal, iubirea și iubita perfecte, desăvîrșite ? Eșuează întotdeauna, mai devreme sau mai tîrziu. Toți prietenii îl trădează. Sau mor. Cei care îl trădează se trădează totodată pe ei înșiși : își uită sentimentele, își dezic principiile, își calcă în picioare credințele ; se metamorfozează. Asemenea prototipului său livresc Panait Istrati simte, știe că „e ceva putred în Danemarca“ ; simte și știe că e ceva putred în lume. Și vrea ca lumea să-și recunoască putreziciunea, nu să o acopere : acesta e sensul revoltei lui. Nu descoperă, el, răul ; răul este cunoscut ; dar toți se feresc să-l recunoască, toți îl acceptă, i se supun, îl suportă în tăcere, îl întrețin. Din cauza acestei tăceri complice „e ceva putred în Danemarca“, nu din cauza crimei comise. „Danemarca-i o închisoare“ fiindcă minciuna este aici instituționalizată, impusă și protejată, este politică regală ; și toți s-au obișnuit să trăiască așa : sub lacăt, zăvorîți, ascultători. Or, cum spune Panait Istrati : „Și acest lucru,

numit *eroism*, este cheia vieții libere. Cei mai mulți oameni nu se obișnuiesc decît cu zăvoarele și cu gratiile multiplelor lor pușcării, lașitate care îi face de disprețuit". Istrati nu acceptă și nu tace; asemenea prințului danez, forțează lumea să se recunoască. Dar nu printr-o „tragică-nscenare"; printr-o literatură fundamental tragică. Nu se teme el că va fi luat drept un autor de simple „povești"? Că lumea nu se va recunoaște, că nu-i va înțelege mesajul, strigătul, revolta? Dar pînă la urmă va reuși; iar despre Istrati se va spune, cu alte cuvinte, exact ceea ce zicea regele Claudius, regele sperjur, regele fratricid și uzurpator, despre Hamlet: „Cît rău ne face omu-acesta slobod!" A fost, într-adevăr, Panait Istrati, așa cum de atîtea ori s-a scris, un inadaptat? Ar trebui, atunci, să vedem și în Hamlet un inadaptat; dar ce trist și urît lucru devine, în această ipoteză, adaptabilitatea!

Istrati poartă în el o mare, apăsătoare singurătate, agravată de un surplus vital și de o nevoie aproape furioasă de a comunica — însă nu are cu cine și mai ales nu știe cum să comunice. Viața de toate zilele, cu grijile și cu obligațiile ei mărunte, cenușii, meschine, abrutizante, cu plăcerile ei mediocre și diforme i se pare o moarte lentă — și, cînd îl copleșește, cînd simte că a devenit captivul strîmtului, sufocantului ei perimetru, cînd nu întrevede și nu găsește nici o posibilitate de a i se sustrage, cînd cotidianul plat și banalitatea mediocră îl acaparează, îl iau în stăpînire definitiv, încearcă să se sinucidă. Există o perfectă identitate din acest punct de vedere între cele două tentative, din 1898 și din 1921. Istrati nu refuză, atunci, viața; supremă, ultimă libertate, își alege el modul de a încheia. Să fie o întîmplare că în literatura lui moartea este totdeauna preferabilă mortificării? În oroarea lui de imobilism se ascunde un constant refuz al *banalizării*, formă insidioasă a morții și, crede Istrati într-o amară, sarcastică reflecție, trăsătură proprie firii omenești: „Oamenii au această superioritate asupra animalelor că banalizează prompt tot ce face grandoarea vieții". Uniformitatea, platitudinea, mediocritatea se asociază astfel în chip direct aservirii. În absența libertății triumfă grosolănia, stupidita-

tea încîntată de ea însăși, prostia țanțoșă ; viața devine joasă, de nu chiar josnică. Bucuriile și suferințele, strivite, se ofilesc. Pasiuni, dorințe, avînturi nu există, o lume fără libertate este o lume a complacerii. O lume, totodată, a plictiselii : mohorîtă, apăsată, posacă. Nici sărbători, nici dureri. Culori stinse, șterse, bătînd spre sumbru, lumină împuținată, chipuri și voci monotone. Moarte vie sau viață moartă ? Panopticum. Universul halucinant al suportabilului : cu o sensibilitate acut modernă, înfiorat și înfricoșat, rezistent însă, Istrati resimte atrocitatea devalorizării omului și a existenței. Și fuge, evadează, nu-și găsește locul, nu-și găsește semenii.

O singură certitudine, totuși, un singur reazem, un singur tovarăș statornic. Există o lume în care Istrati trăiește cu adevărat, așa cum este, deplin, cu tot sufletul și din tot sufletul : lumea cărților. Frumosul, Binele, Adevărul aici se află. În cărți viața este plină, consistentă, are adîncime, relief și culori, este bogată și misterioasă, înălțătoare, nemărginită, eternă... Cucerind această lume, pătrunzînd în spațiul ei fermecat, Istrati este nu mai puțin cucerit de ea ; asimilînd-o, va fi la rîndul său asimilat. Străin pretutindeni, străin chiar și acasă, printre ai săi, incapabil să se obișnuiască, să se familiarizeze, să accepte și să fie acceptat, toate încercările ducînd invariabil la o reciprocă respingere, el se identifică doar aici — în și cu universul cărților. Este un prizonier al acestei lumi ? Se identifică, dar și dobîndește, totodată, o identitate. Este, prin urmare, mai degrabă un rezultat ; e un „fiu al cărții".

Dacă există într-adevăr la Panait Istrati o perpetuă căutare a tatălui, indiciile de această natură fiind abundente (au și fost, de altfel, utilizate într-o cercetare psihanalitică foarte specializată [1], mai mult totuși „clinică" decît „mitică"), rădăcinile ei nu se află în absența faptică a paternității, ci în ignorarea paternității reale. S-a declarat, de altminteri, cînd „opera" și cînd „fiul"

[1]) Élisabeth S. Geblesco — *Panaït Istrati et la metaphore paternelle*, teză de doctorat susținută în 1981 la Universitatea Paris VIII, 212 p.



mai multor persoane, ceea ce ar putea constitui fie o probă de duplicitate, fie una a instabilităţii sentimentale : este, în fond, o expresie a incertitudinii. Toţi cei pe care Istrati îi consideră „părinţi" au această trăsătură comună — ei se află pe drumul său spre literatură. Singura relaţie psihanalizabilă cu folos literar din perspectiva complexei problematici tată-fiu s-ar putea de aceea să fie la Panait Istrati relaţia lui cu universul lecturii, într-un sens mai abstract cu universul valorilor intelectuale, etice și estetice, mediate de literatură și reprezentate totemic de *carte* — de „cartea cărţilor", Dicţionarul.

Oricum, tinereţea și adolescenţa lui Panait Istrati sînt de neînchipuit fără a se lua în considerare această dimensiune a existenţei lui : o dimensiune esenţială.

Beţia lecturii este, pentru a-l înţelege cu adevărat, pentru a-l înţelege în profunzime și cu exactitate, infinit mai importantă decît beţia veșnicelor plecări, tot așa cum statornicul atașament faţă de cărţi este infinit mai important decît statornicul atașament faţă de vagabondaj.

În *hoinarul* Istrati trebuie să vedem în primul rînd pe *cititorul* Istrati, unul avînd o sută de ocupaţii pasagere, celălalt o unică, stabilă, pasionantă îndeletnicire. Și, de altfel, toate rătăcirile lui prin lume seamănă cu o rătăcire în labirintul mirific și captivant al Dicţionarului. Hotărîtor, pentru Istrati, este să pornească la drum ; să facă primul pas ; să deschidă cartea : va fi sedus. Odată începută, călătoria își pierde, fie prin amînare, fie prin depășire, ţinta iniţială, prefăcîndu-se într-o aventură al cărei curs nu este atît senzaţional cît sinuos și discontinuu, realizîndu-se printr-o nesfîrșită adiţionare de fapte. Întocmai cum se întîmplă la răsfoirea unui dicţionar, cînd se trece de la un cuvînt la altul uitîndu-se pentru care anume fusese deschis. Nu există, în hoinărelile lui Istrati, nici punct culminant, nici deznodămînt ; călătoria se poate încheia oriunde și oricînd, dar poate fi și continuată la nesfîrșit. Egală ca intensitate cu cea precedentă și cu cea ulterioară, fiecare peripeţie nu este altceva decît un termen dintr-o ilimitată suită punctiformă ; un episod dintr-o înlănţuire serială ; o reluare în forme veșnic reînnoite a unui aceluiași scenariu. Călătoriile lui

Istrati se termină de obicei printr-o revenire la punctul inițial: pentru a fi reîncepute. Nici o plecare nu este definitivă, nici un drum nu este fără întoarcere. Dar fiecare plecare și fiecare drum îl îndepărtează și îl separă de lumea pe care o părăsește, fără a-i oferi, în schimb, „cetățenia" universurilor străbătute. Exclusul de aici este dincolo un intrus. Un exilat, deci, pretutindeni; care își va construi o lume a sa, prin scris: o lume refăcută din amintiri și visuri, din reminiscențe și iluzii, o *lume-dialog* prin care comunică și se comunică; prin care spune ce are de spus. Iar în felul cum provoacă Istrati hazardul, în felul cum vînează întîmplătorul se oglindește schema însăși a actului lecturii. Evenimentele i se dezvăluie și totodată îl dezvăluie; se lasă în voia lor, dar le organizează în sensul lui — parcurgîndu-le, deopotrivă implicat și absent, fiind concomitent înlăuntrul și în afara vieții, a realității, a „textului". Dublă exterioritate, în fond, prin care pune și este pus în valoare simultan. Nimic din acest text nu poate fi schimbat; rămîne ca totul să fie trăit. Trăit, citit, rescris: literatura lui Panait Istrati se naște dintr-o „rescriere" a existenței, urmează un scenariu dat, așa cum și viața lui pare să urmeze unul.

În realitate, aceste scenarii sînt inventate pe măsură ce sînt înfăptuite. Istrati, cel de dincolo de datele biografice, intră în scena vieții cu o carte în mînă. A trăi, a visa? A citi. Cărțile îl însoțesc pretutindeni și în toate momentele importante ale vieții lui există o carte. În adolescență e mereu „cu capul în cărți", fără însă a trage din asta vreun folos, cum se întîmplă în mod obișnuit și cum s-ar aștepta, de aceea, mahalaua, contrariată că nu devine nici popă și nici „procuror". Lectura este pentru el o necesitate vitală. Răspunzînd unei puternice, irezistibile nevoi sufletești, nu poate fi compromisă, coborîtă la rangul nedemn al utilității mediocre, maculată. Adolescentul Istrati descoperă cititul după ce părăsește școala, așadar în afara spațiului în care lectura este programată, autoritară și pragmatică. El citește liber. Mai mult, cititul reprezintă pentru Istrati o formă de libertate, cea mai accesibilă dar și cea mai cuprinzătoare. Și nu din neînțelegere, din obtuzitate este bătut cînd umblă cu cărți și citește: ci tocmai pentru că se înțele-



ge foarte bine despre ce anume este vorba. Citind, Istrati sfidează și în același timp scapă de sub constrîngere; este natural, deci, să fie pedepsit, să fie readus în țarc, îngrădit. O carte este mai periculoasă decît o armă. Trăind într-o lume a non-lecturii, el se simte pierdut, rătăcit într-o „Sahară a spiritului uman". Cînd își găsește cîțiva, puțini, amici, aceștia vor fi, ca și el, niște „înfometați de carte". Vede într-o zi, cînd intră din întîmplare în plăcintăria lui Kir Nicola, unde lucrase un timp, un ins murdar și zdrențăros, pe umărul căruia se plimbă agale un păduche. Soiosului, respingătorului personaj nu-i pasă. Istrati, căruia îi place curățenia și detestă dezordinea [1], ar trebui în mod normal să se îndepărteze, scîrbit; dar nu! Omul acela, necunoscutul în flenduri și colcăind de păduchi, ține în mînă o carte, *o carte în limba* franceză, citind-o complet absorbit, indiferent la tot ce se întîmplă în jur. Nici nu era nevoie de mai mult: Istrati este cîștigat, sedus, îndrăgostit literalmente de grețosul individ, asupra căruia exercită o agresiune aproape erotică, năpustindu-se asupra lui, forțîndu-l să-i devină prieten: așa începe legătura lui cu misteriosul rus Mihail, ce va dura aproape nouă ani, după declarațiile scriitorului însuși. Nu se va afla probabil niciodată cine a fost acesta cu adevărat: un aristocrat revoltat împotriva familiei, trăind cu premeditare în noroi și în tenebre pentru a prețui mai drept luminile spiritului, un răzvrătit împotriva ordinii țariste, un dezamăgit sentimental, un aventurier oarecare? Să fi fost într-adevăr din orașul Kazan, cum pretindea? Să-l fi chemat într-adevăr Kazanski? Numele pare contrafăcut, un pseudonim. Peste douăzeci de ani, cînd călătorește în Uniunea Sovietică, Istrati îi va căuta zadarnic urmele. În afară

---

1) În volumul *Le Dissident* (biographie de Nikos Kazantzaki, Plon, 1968), Eleni N. Kazantzaki afirmă că Panait Istrati „era de o extremă curățenie și îi plăcea să-și îngrijească mîinile delicate". De asemenea, într-o scrisoare din septembrie 1965 către Monique Jutrin-Klener, criticul suedez Ernst Bendz, fost prieten apropiat al lui Istrati, își amintește că „era un om cu obiceiuri regulate și care detesta în orice dezordinea, în ciuda vicisitudinilor unei existențe uneori zbuciumate" (cf. Monique Jutrin-Klener, *Conteur roumain et critique suedois: Istrati et Bendz*, în *L'Arc*, nr. cit.).

de o fotografie făcută în 1907 în Egipt, unde apar împreună, și de evocările lui Panait Istrati, nu există nici o informație despre prezența lui Mihail în Brăila și despre relațiile lui cu viitorul scriitor. Autorii de amintiri despre tînărul Istrati nu-l invocă niciodată. Portretul făcut de Istrati în povestirile lui autobiografice ori în corespondența cu Romain Rolland, ca și în micul roman intitulat chiar *Mihail*, pare mult idealizat. Oricine ar fi fost, acest om foarte cultivat în raport cu condiția lui socială i-a dat însă lui Istrati sentimentul că are, în sfîrșit, cu cine comunica; iar comuniunea lor s-a produs datorită cărții. Un semn de recunoaștere era, de fapt, cartea ținută în mînă de jalnicul personaj din plăcintăria lui Kir Nicola, „năpăstuitul" semănînd cu acei „derbedei de pe stradă pe care nu catadicsești nici măcar să-i scuipi". Și, de altfel, Kir Nicola îi și spune lui Panait: „Iată unul cu care ai să te înțelegi de minune; e din *rasa* ta".

O *rasă* rară. Celor care nu citesc „le scapă în întregime grandoarea vieții". Cine citește plonjează în „Elizeele subterane", întunericul dispare, constrîngerile se destramă. Ca și rătăcirile, cărțile sînt „băi luminoase ale inimii și ale spiritului". Istrati trăiește în cultul cărții și al lecturii. Are întotdeauna cu el, oriunde s-ar afla, cîteva cărți: pasager clandestin pe un vapor spre Marsilia, este prins și debarcat cu forța la Neapole (1907): în valiza lui se găsesc *Viața lui Socrate* și poeziile lui Eminescu. Acest cult al cărții este energic prelungit și în literatura lui Istrati; chiar și haiducii îl întrețin. „Cărțile — zice fiorosul Groza — ne învață ceea ce inteligența noastră singură nu este capabilă să ne facă să pătrundem". Pe Romain Rolland îl descoperă citindu-i cărțile; iar în prima scrisoare pe care i-o adresează, cea din 1919, Istrati vorbește mai cu seamă despre „patima de-a citi" care i-a dat un sens existenței. De mișcarea socialistă românească de la începutul veacului el se apropie datorită „idealismului" ce-i fusese insuflat de cărți. Arta — va spune Istrati mai tîrziu — l-a format și l-a salvat: „De cînd am învățat să citesc, arta s-a mărturisit ochilor mei sub o înfățișare potrivită cu temperamentul meu și nădejdile unei omeniri asuprite: era epică și slujea cauza drep-

tății. E vorba de haiducii noștri care, departe de a fi legendari, sînt tot ceea ce poporul român a putut să aibă mai adevărat în dureroasa lui istorie. Legenda — ușor de recunoscut și înlăturat — nu începe decît acolo unde povestitorul, în generozitatea sa, își face o plăcere în a atribui acestor justițiari populari isprăvi fantastice în care cauza dreptății iese biruitoare mai întotdeauna. Deci, la această școală a Frumosului, unit cu nevoia de dreptate, s-a format spiritul meu. Școală nobilă, care a fost cea mai bună hrană a generației mele. Eram niște bieți copii în zdrențe, bolnavi, înfometați, hăituiți. Oamenii și cerul ne refuzau orice bunăstare materială. Viitorul ne apărea în culori la fel de negre ca și prezentul. Eram sortiți să devenim hoți, asasini. Cîțiva dintre noi au și ajuns. Dar cei mai buni, cei mai curajoși au rezistat. Cum? Ei bine, grație descoperirii acestei arte miraculoase, care ne învață că nu totul este josnicie și nedreptate în viață. Părăsind pe haiduci și intrînd cu pași mari pe tărîmul literaturii universale, am cunoscut pe marii maeștri ai literaturilor clasice și moderne. Acolo, silabisind pe cutare enciclopedist sau scriitor din secolul al XIX-lea, am găsit confirmarea aceluiași Frumos, care pleda — bineînțeles pe un plan mai înalt — însăși cauza dreptății".

Două dintre multele întîmplări cu cărți existente în biografia lui Panait Istrati și relatate ori evocate de el însuși sînt cu deosebire semnificative.

Una este rememorată în confesiunea *Ultime cuvinte*, scrisă în ajunul încercării de sinucidere din 1921 și adresată lui Romain Rolland (text parvenit acestuia în noiembrie 1922). În prefața la *Chira Chiralina*, cînd vorbește despre „întîmplările glumețe" de la istorisirea cărora Istrati nu s-ar putea abține nici chiar în pragul morții, Romain Rolland se referă și la acest episod. Surprinzător, întîmplarea nu e cîtuși de puțin „glumeață" ; este, poate fi considerată oricum, numai „glumeață" nu ! Iat-o. Aflat în 1907 în Egipt, la Alexandria, după ce se întorsese de la Neapole, prost îmbrăcat, flămînd, flămînzind, Istrati cumpără într-o seară, de la un „pîrlit" ca și el, o carte — *Invierea* de Tolstoi. O achiziționează cu ultimii bani și nu mai are cu ce să-și închirieze un pat pentru noaptea care urmează. Cum însă vremea este frumoasă și oricum

n-ar fi dormit din pricina cărții, fiindcă ar fi stat să o citească, rămîne bucuros în stradă. Aici însă riscă să fie „înhățat“ ca vagabond de către polițiști, „ceaușii de noapte“, și de aceea nu se poate opri undeva, fiind nevoit să circule, să umble continuu. Citește, atunci, în mers, cutreierînd străzile și întîrziind sub lumina fiecărui felinar întîlnit în cale. Are însă ghinion, spre dimineață pornindu-se o ploaie măruntă și sîcîitoare. Nu mai poate citi și vrea să se adăpostească undeva, într-un gang, sub un balcon, oriunde. Polițiștii îl repereaza și pornesc în urmărirea lui, hăituindu-l pînă la ziuă, fără a reuși totuși să pună mîna pe el. Cînd se luminează, ploaia se oprește și generosul soare egiptean se înalță. Scăpat de grija lor, Istrati iese din oraș, se ascunde după un gard de trestie de zahăr, își scoate hainele ude și le întinde pe iarbă să se usuce. Gol pușcă, dar ferit de priviri indiscrete, poate acum să-și continue netulburat lectura. Nu-și dă seama cît de puternic arde soarele, citește uitînd complet de sine. Cînd termină cartea pielea îi este pîrjolită, are dureri violente, dar nu-i pasă : trăiește un moment de mare intensitate sufletească, satisfacția dată de lectură fiind sporită, pare-se, de suferințele care au însoțit-o. Cartea fiind obiectul unei acțiuni cvasi-erotice, la sfîrșitul lecturii pasionatul cititor se dezlănțuie paroxistic într-un ultim, suprem avînt posesiv : „Terminai cartea și într-un avînt de furie desfrînată, o cuprinsei în mîini ca pe căpșorul unei ființe iubite, îmi afundai privirea în strălucirea frumuseții sale și cu pîrjol în inimă și pe... spinare, îi strigai : «Copil neprețuit, vezi cît rău îmi faci ? Oare nu-mi vei înșela speranțele ?» Fiul cărții a devenit „amantul cărții“.

Cealaltă întîmplare constituie, de fapt, subiectul povestirii *Cine e autorul lui «Hamlet»?,* din volumul *În lumea Mediteranei (Apus de soare),* ultima carte a lui Panait Istrati, apărută postum, în limba franceză la scurt timp după moartea scriitorului (1935) și în limba română un an mai tîrziu (1936). *Cine este autorul lui «Hamlet»?* este însă un text scris și publicat inițial în românește, editat apoi în volumul de „pagini autobiografice“ *Trecut și viitor* (1925), prima carte a lui Panait Istrati în limba maternă.

Romain Rolland, care în 1935 citise în manuscris această povestire, afirmă într-o scrisoare [1] că „este de un comic, cu neputință să-l povestești". Pentru autorul primei monografii românești despre Panait Istrati este vorba de „o povestire amuzantă", dar nu mai mult decît atît, fiindcă scriitorul „nu mai creează tablouri cu adevărat artistice, însăilînd amintiri lipsite de un substrat bogat" [2].

Să vedem.

Acțiunea se petrece la Damasc, în 1907. Eroul narator rătăcește prin cafenele și bate străzile căutînd un om potrivit cu planurile sale de viitor imediat (pe termen lung nu-și face niciodată). Observase că la Damasc firmele „sînt niște monstruozități" și îi vine ideea că aici un vopsitor de firme „ar fi mîncat pîine bună". Totul e să găsească pe cineva de la care să înceapă; pe care să-l seducă; un alt, nou Kir Leonida. Acum solicitantul se află însă în străinătate, nu acasă; are nevoie, deci, de un român; la Brăila micul Panait căutase un grec. Vede că pe o firmă este scris „Simon Herdan, Tinichigiu-învelitor de case" și inima îi tresare — „ăsta, îmi zisei, trebuie să fie vreun evreu de pe la noi. Dac-o fi român, îi voi vopsi firma și voi cîștiga astfel cîțiva gologani". Tinichigiul se vădește a fi, într-adevăr, „un biet evreu de prin România", mai mult, un fost hoinar și un om cumsecade, cu nostalgia țării de unde venea. Tînărul zugrav Istrati știe să-și aleagă victimele seducției, privirea lui funcționează fără greș. Herdan îi oferă, cu generozitate, adăpost și se arată dornic de prietenie, sentimentalizat și de amintirea vieții tradiționale românești: „Mă plictisesc de moarte. N-am copii și nici tovarășă, cum mi-a poftit inima. Cu toată hoinăreala mea, am rămas român pînă în adîncul sufletului și-al măruntaielor. Știu să-mi pregătesc și mă înnebunesc după caltaboșii și murăturile noastre, după varza acră călită, ardeii umpluți și le mănînc cu o poftă în stare să scoale și morții. Dar, mai presus de

---

[1] Scrisoare din 7 ianuarie 1935 către Jean Guéhenno, pe atunci redactor șef al revistei *Europe*; cf. Addenda lui Alexandru Talex la vol. Panait Istrati — *Viața lui Adrian Zografi*, ed. Minerva, 1983.

[2]. Al Oprea — *Panait Istrati, dosar al vieții și al operei*, ed. Minerva, col. BPT, 1984.

toate, iubesc vecinătatea bună la masă, la cafea și, cîteodată, chiar pe acele femei frumoase care azi pot să mă necăjească, fără prea mare pagubă".

Îi pune la dispoziție o cameră de dormit (ce-i servește lui Istrati, totodată, și ca atelier), îl introduce în *lumea bună* din Damasc, prezentîndu-l oamenilor importanți de aici — comandantul cavaleriei siriene, un farmacist, un avocat, un medic. Prima firmă pictată de norocosul zugrav este, desigur, firma tinichigeriei lui Herdan. Cînd „fu agățată deasupra prăvăliei, scînteindu-și lacurile în bătaia soarelui, mulțimea năvăli, înghesuindu-se și o admiră prostește cîteva zile în șir, ceea ce mă făcu imediat cunoscut în tot Damascul". Mare succes, deci. Comenzile curg. Simon Herdan e fericit, și el, că a avut ochi bun și a știut pe cine să ajute („— Vezi ? îmi zise el. Îmi dădeai zor că n-ai fi decît un mîzgălitor și cînd colo ești coșcogeamite artistul"). Faima „artistului" crește cu fiecare lucrare. „Se opreau oamenii în fața atelierului meu și se uitau lung spre ferestre, ca și cum ar fi locuit un vrăjitor, într-acolo" ; în scurt timp, zugravul admirat „prostește" ajunge „un *domn,* bine îmbrăcat, salutat din depărtare și cu comenzi din belșug". I se fac avantajoase propuneri de căsătorie. Este invitat, în semn de considerație, în „numeroase familii de burghezi".

Dezastrul se produce la fel de rapid ca și ascensiunea. Îl declanșează „o întîmplare caraghioasă". Stînd într-o zi la cafenea, împreună cu farmacistul, cu un inginer de la căile ferate și cu subdirectorul Băncii Otomane din oraș, vine vorba despre teatru și despre actori ; într-o societate atît de aleasă nu se puteau discuta decît subiecte înalte și fine. Vopsitorul de firme, acum artist de renume, intervine cu un citat — „Da, *actorii sunt o rezumare, o prescurtare a timpului lor !* a spus-o... a spus-o... a spus-o..." Dar nu-și aduce aminte cine a spus-o. Cu memoria încurcată pentru moment, un biet lapsus, acolo, el cere ajutorul celor de față — „a spus-o... frate... ăsta... ce dracu, în *Hamlet,* cînd eroul tragediei vorbește de actori, la sosirea comedienilor. Nici unul din voi nu-și amintește ? E Sch... Sch...". Nimeni nu știe însă despre ce ar putea fi vorba. Convivii se uită „holbați" și îngînă cu nedumerire *Hamletâm ? Hamletâm ?!* „Artistul" insistă :

„Autorul piesei *Regele Lear*, al lui *Macbeth*, *Othello* și al atîtor altor tragedii... Englezul genial care a trăit acum trei sute de ani!...“ Aceste lămuriri suplimentare nu dezleagă nimic; dar au un efect neașteptat: liniștesc. „— Aha! *acum trei sute de ani!* strigă farmacistul, ușurat. Acum înțeleg totul: e greu să-ți reamintești de oameni care au murit acum trei sute de ani!“. Așa și este, farmacistul din Damasc (un domn Homais oriental) are dreptate: e greu să-ți reamintești de oameni care au murit acum trei sute de ani. Dar pictorul de firme are altă părere, ba chiar îl insultă pe bietul farmacist — „Ești smintit, prietene? Aici nu e vorba de «oameni» care au murit, ci de autorul lui *Hamlet!*“. Și părăsește, furios, cafeneaua, jignindu-i pe acești bieți oameni de treabă.

Dar tot nu-și aduce aminte cine este autorul lui *Hamlet*. Noaptea care urmează este un coșmar. Umblă ca un nebun prin cameră, se zbuciumă, vorbește singur, bolborosind incoerent „Sch... Schop... Schil...“. Într-un tîrziu, „istovit“, se culcă, fără să se dezbrace și încălțat, „ca un om băut“. A doua zi, cu bun simț și blîndețe, cumsecadele Herdan îl sfătuiește să renunțe și să se apuce de lucrul lui („— Haide! Dă-l dracului de... Cum i-ai zis? Hamlet?“), dar în zadar. Merg totuși împreună la cafeneaua din centru și aici îl întîlnesc pe comandantul cavaleriei din Siria. Herdan îi spune acestuia că „ghiaurul“ s-a smintit, „și-a pierdut capul din cauza lui Hamlet“. Înaltul ofițer, care salută pe franțuzește, se încruntă și pune două întrebări profesionale: 1) „Cine e ăsta Hamlet?!“; 2) „Ce meserie are ăst Ham...“. Fiindcă nu vrea să-l supere cineva pe renumitul artist vopsitor de firme. Atunci, *cu scîrbă*, zugravul răcnește: „Spune-i lui Moș Teacă al Siriei că Hamlet era de meserie «prinț al gîndirii», și că ar fi putut să devină «stăpîn pe o mare întindere de noroi» dacă «meseria» nu l-ar fi împiedicat“. O spune însă pe românește, tinichigiul nu traduce, în schimb rîde, înveselit de veselia lui falnicul comandant al cavaleriei din Siria hohotește și el, fără să știe prea bine de ce, apoi amicii încing „un îndrăcit ghiulbahar“. Nefericitul vopsitor de firme se strecoară afară, „ca un cîine plouat“. Se închide în casă și îl apucă disperarea, simțind cum în suflet i se trezește un binecunoscut sentiment: „Simțeam

deșteptîndu-se în sufletul meu un sentiment care-mi era prea cunoscut prin pagubele aduse, de cînd pusese stăpînire pe mine. Era o scîrbă, un dispreț total față de oamenii și lucrurile care-mi fuseseră dragi mai înainte: oraș, stradă, locuință, meserie, prieteni. Totul în jur mi se păru, la un moment dat, dușmănos, bestial, urît. Simțeam nevoia să plec afară, la aer curat și cîmp cît vezi cu ochii și trebuia să mă supun, oricît m-ar fi costat asta. Din cauza acestui sentiment am fost atît de schimbăcios în viața mea". Mai face totuși două încercări de a afla, la Damasc, cine este autorul lui *Hamlet*. Binevoitorul Herdan îl întreabă pe un doctor, om foarte învățat și care în tinerețe „a bătut toate cărările și vorbește multe limbi", dacă a auzit de Hamlet. Turcul face ochii mari și dă un răspuns de bun simț: „Hamletă? Nu-l cunosc, bre! Ce vrei, oricît ai umbla, nu poți să cunoști pe toată lumea! Nu e așa?..." Așa e. Următorul test se face cu directorul Poștei din Damasc, om desigur aflat în comunicație cu toată lumea. Instituția nu prea inspiră încredere, e „un căsoi murdar, plin de gunoi și aproape pustiu". Cutia de scrisori este înfundată cu hîrtii, astupată, pentru că — explică localnicul Herdan, cunoscător al moravurilor băștinașe — „scrisorile care se depuneau la cutie nu ajungeau la destinație niciodată. Funcționarii poștei fiind prost plătiți și uneori chiar deloc — ca de altfel toți funcționarii lui Abdul Hamid — luau mărcile și rupeau scrisorile. Atunci publicul, ca să se răzbune, a îndopat cu hîrtii cutia nărăvașă, ferind astfel de neplăceri pe acei care nu cunoșteau moravurile turcești". Directorul acestei Poște care nu merge tocmai „se ostenea să repare piciorul stricat al unei mese de scris, hodorogită și înecată de cerneală". Nu a auzit nici el de Hamlet. Are însă, zice, o „«carte mare», unde se găsește tot ce vrei". Și, foarte amabil, se duce să o aducă. Vopsitorul de firme se gîndește la un dicționar *Larousse*, Herdan, mai realist, se teme că directorul va veni cu Coranul. Cartea adusă de turc nu este însă nici una, nici alta: e un *Anuar general al Siriei și Palestinei*. „Ce să fac eu cu asta, bre!" — mai încearcă bietul zugrav. „Nu într-un *Anuar* se poate găsi *Hamlet*!" Însă directorul Poștei este categoric, încre-

derea lui în cartea adusă nu are limite : „Hamlet, Mamlet... *asta* știe, tot, bre !“.

Deprimat, eroul se zăvorăște în casă și după o săptămînă de frămîntare și chin nu mai poate suporta : „Și deodată mă cuprinse un val de scîrbă și-o poftă nebună de-a-mi lua lumea în cap. Ce preț ar putea să mai aibă viața mea într-un oraș în care trebuie să cauți cu lumînarea pe cineva care să știe de Hamlet ? Oameni binevoitori... Legături prietenești, pe care te puteai sprijini la ananghie... Și atîta tot ! Nu-mi era de-ajuns. Tihnă fără cugetare. Cimitir. Bunătatea însăși devine plicticoasă, fără farmecul inteligenței cultivate. Pîntec plin și somn“. Își face bagajele și pleacă, părăsindu-l pe Herdan și renunțînd la traiul tihnit de artist renumit și cu multe comenzi. În centrul orașului vede un afiș uriaș, „tipărit în Europa“. Pe afiș sînt și două cuvinte scrise cu litere imense, în limba română : *Moldova Verde.* Era afișul unei reprezentații de circ, al unui scamator, probabil, crede fostul pictor de succes, un „evreu de prin România“. Se hotărăște să meargă, seara, la reprezentație și, pînă atunci, intră la cafenea. Aici vede un necunoscut care nu se poate înțelege cu chelnerii ; de bună seamă, un străin de aceste locuri. Face cunoștință cu el : era chiar scamatorul anunțat de afiș, originar, într-adevăr, din România. *Moldova Verde* este însă îngrijorat. În ajun, la o repetiție cu o „înălțare la cer“, numărul de rezistență al spectacolului („știi — îi explică el zugravului — așa cum s-a suit Iisus al vostru“), cel care, ascuns în culise, trăgea scripetele, un „căscăund“, a scăpat manivela și soția circarului, eroina senzaționalei ascensiuni, a căzut „din tavan“, alegîndu-se cu o scrîntitură. Dacă se întîmplă la fel și în reprezentația cu public ?! Îi propune, deci, zugravului pe picior de plecare din oraș să-l înlocuiască pe „căscăund“ la trasul scripeților, contra unei lire turcești, sumă bunicică. Fostul vopsitor de firme acceptă, dar cu o singură condiție : nu are nevoie de bani, vrea doar ca scamatorul să-i spună cine este autorul lui *Hamlet.* Scamatorul, *Moldova Verde,* îl crede, și el, smintit, repezindu-l : „— Vax! eu fierb de grijă și tu faci pe nebunul...“. „Îți jur — spune uitucul — că sunt în toate mințile !...“. Iar circarul, plictisit de așa o bagatelă, face „— Ei, na ! Shakes-

peare! Ptiu! Și acum, repede, să punem la punct scamatoria!“. *Înălțarea la cer*, de astă dată, reușește și are un mare succes, iar cei doi părăsesc Damascul împreună.

Sînt, în *Cine e autorul lui „Hamlet“?*, mai multe ambiguități. Cea dintîi provine dintr-o dificultate de clasificare. E un text „literar“ ori unul autobiografic? Este o ficțiune sau o confesiune? Citind, căutăm „arta“ sau documentul? Nu există nici un indiciu clar în acest sens și informațiile de ordin istorico-literar nu sînt de vreun folos. Povestirea (s-o numim, convențional, așa) a fost scrisă mai întîi în românește și a fost publicată într-un volum cu caracter de mărturisire, despre care Istrati însuși preciza că nu cuprinde „pagini pur literare“, ci „pagini autobiografice“. Un deceniu mai tîrziu, el o traduce cu modificări în limba franceză, o rescrie de fapt, integrînd-o unui ciclu cu aspect și caracter de roman *(Viața lui Adrian Zografi). Qui est l'auteur d'„Hamlet“?* este capitolul al doilea, din șase, în volumul subintitulat „roman“ *Méditerranée (Coucher du soleil)*, același loc avîndu-l și în versiunea românească a volumului, pregătită pentru tipar de Istrati și publicată după moartea lui. Numele lui Adrian Zografi nu figurează însă niciodată în text, cel care narează identificîndu-se astfel fără dubiu cu autorul și cu eroul. Chiar dacă nu am respinge părerea unor comentatori că spre sfîrșitul vieții puterea de creație a lui Panait Istrati ar fi scăzut vizibil și că în această ultimă carte „arta“ lui „coboară“ mult, „pînă la «apunere»“[1] (facil joc de cuvinte bazat pe aluzia la titlul volumului), ceea ce ar explica de ce, în loc să dea o scriere absolut nouă, el și-a reluat, traducîndu-l, un text mai vechi și l-a introdus într-un alt context, inedit, tot nu se înțelege motivul pentru care, măcar într-o propoziție, nu a făcut această minimă adăugire: precizarea identității eroului narator. Efortul transpunerii în limba franceză și el efectuării altor schimbări (finalul este complet diferit față de versiunea inițială) fusese neîndoielnic mai mare. Să fie oare mai important că și-a valorificat un text scris mai demult și oarecum răzleț ori că nu a simțit nevoia acestei mărunte intervenții, prin care ar fi pus de acord

---

[1] Al. Oprea — op. cit.

sugestia ficțiunii existentă în titlul întregului ciclu cu înfățișarea net autobiografică a acestei povestiri ?

Într-un mod variabil ca radicalitate, asemenea probleme sînt valabile pentru aproape întreaga literatură a lui Panait Istrati.

Ambiguă este, apoi, natura povestirii. Ține, într-adevăr, *Cine e autorul lui „Hamlet"* ? de registrul comic ? Textul debutează, în orice caz, neutru și, pînă la un punct, relatarea se desfășoară liniștit, într-un ton de factură aproape consemnativ jurnalistică. Descriptivul domină — orașul, atelierul lui Herdan, întîlnirea cu acesta, instalarea și cunoștința cu notabilitățile orașului și cu soția tinichigiului, realizarea primelor firme etc. Din momentul cînd se produce buclucașa amnezie cursul narativ se precipită și totodată se divide. Pe o direcție se înregistrează, în cascadă, răspunsurile primite la întrebarea-test formulată încă din titlul povestirii, cealaltă, surdinizată, secundă, umbrită, se referă la reacțiile eroului narator. Prima se bizuie pe oralitate, răspunsurile fiind reproduse fidel și subliniindu-se particularitățile de vorbire proprii fiecărui personaj (de aici aspectul umoristic); a doua este confesivă și reflexivă, transcriind apariția și instalarea unui tot mai acut sentiment de singurătate și dezgust. Spre final, această a doua direcție se impune, fiindcă determină grava hotărîre a personajului narator de a părăsi totul (bunăstare, climat afectiv cald, certitudinea unui viitor prosper și a unei conjugalități tihnite etc.) și de a fugi din oraș. Povestirea nu se încheie totuși aici, unde se termină de fapt acțiunea, ci continuă într-un chip neprevăzut și parcă inutil : eroul află răspunsul căutat cu atîta osîrdie și pleacă împreună cu acela care i-l furnizează, un circar ambulant. Comice, hazlii sînt, incontestabil, răspunsurile primite la originala anchetă întreprinsă de erou ; comică ar putea fi considerată chiar și reușita lui profesională și socială, fiindcă „artistul" pictor de firme este în realitate un impostor, un biet zugrav care habar n-are să deseneze ; comice ar mai fi, în sfîrșit, unele detalii pitorești ale vieții băștinașilor — de la înfundarea cu hîrtii a cutiei poștale și pînă la stereotipia întîlnirilor de la cafenea. Prea puțin, totuși, fiindcă în paralel se naște și crește o terorizantă obsesie. Pentru

erou, întrebarea „Cine e autorul lui «Hamlet» ?" devine atît de chinuitoare încît își pierde cu totul liniștea, se claustrează, cheful de viață îi dispare, nu mai poate lucra nimic etc. Este disproporționată reacția lui ? Chiar acceptînd că ar fi așa, accentele dramatice nu sînt mai puțin tulburătoare ; iar gravitatea acestei crize capătă relief deplin odată cu decizia eroului de a fugi din oraș.

O altă sursă de ambiguitate o constituie mulțimea referințelor și a sugestiilor de ordin estetic și cultural. Prezența lor este covîrșitoare în acest text, în ciuda aparenței de incursiune într-o banalitate umilă : începînd de la titlu, întrebarea formulată aici avînd un rol capital pentru intriga povestirii, și pînă la profesiunea de artist a scamatorului. Firmele din oraș sînt niște *monstruozități* (calificare estetică), vopsitorul trece drept un mare *artist*, chiar un *vrăjitor*, el desenează firme cu *litere* arabe și *text* franțuzesc, directorul poștei are o *carte* care *știe tot*, comandantul cavaleriei din Siria salută *în limba franceză*, se dau citate din Shakespeare, sînt amintite titlurile unor piese, sînt evocate *Coranul* și *dicționarul Larousse*, se anunță un *spectacol*, *afișul* este *tipărit în Europa* etc. Momentul relatării fiind ulterior momentului relatat, eroul narator face, în treacăt, și cîteva considerații în legătură cu subiectul istorisirii sale : „totul s-a întîmplat *ca în poveste*" (s.n.), spune el mai întîi, pentru ca despre incidentul propriu-zis al uitării numelui lui Shakespeare și al consecințelor ciudate pe care le-a avut să afirme că „o întîmplare *caraghioasă* (s.n.) luă în mintea mea proporții la care nimeni nu se aștepta". *Ca în poveste*, o întîmplare *caraghioasă* sînt caracterizări făcute dintr-o perspectivă estetică.

Toate aceste referințe și sugestii jalonează de fapt o insolită linie de demarcație, ce împarte spațiul povestirii în mai multe zone de contrast ; iar funcția lor nu este una parodică ; de nebănuit la început sau, oricum, inofensivă, existența contrastelor, a incompatibilităților devine, la capătul narațiunii, insuportabilă : eroul fuge, îngrozit, dintr-un univers ce-i apare *dușmănos, bestial, urît*. Sînt chiar cuvintele lui.

Și îi înțelegem perfect groaza. Ostilitatea, bestialul, urîțenia sînt aici, alături, în viața de toate zilele. Nu

se ascund, nu se află după, dincolo de, la distanță de realitatea familiară, obișnuită, amenințînd, eventual, de departe sau făcîndu-și apariția cînd și cînd, ca balaurii din basme : sînt chiar *această* realitate de o derizorie platitudine suportabilă. Monștri înfiorători, desigur, ca în poveste ; dar care au intrat în cotidian, s-au insinuat în normalitate, i s-au substituit și o reprezintă. Monstruozitatea banalizată nici nu mai sperie și nici nu mai este percepută ca atare ; monstruozitatea nu se mai vede cînd *totul* devine monstruos. Trebuie să vii *din afară* pentru a înțelege ce se întîmplă : firmele din oraș sînt niște „monstruozități" numai văzute de eroul narator, nu și pentru localnici, cărora li se par normale, întrucît, se subînțelege, s-au obișnuit cu ele, nu au termen de comparație și nu le pasă. Iar acest monstruos de tip nou, pătruns în realitatea cea mai familiară, acceptabil și acceptat, își vădește existența într-un singur fel : în mod *caraghios*, liniștitor deci. *Caraghiosul* nu înspăimîntă ; dimpotrivă, însenineează, încîntă, place, înveselește.

Dar numai în principiu. Aici, *caraghiosul* este un sinonim al atrocității. Naratorul însuși se ferește să spună lucrurilor pe nume, așa cum altădată se evita numirea directă a diavolului, folosindu-se exprimarea aluzivă, perifrastică. Efectul *caraghioasei* întîmplări nu este înseninarea, ci spaima, eroul nu se amuză deloc, dimpotrivă, o ia la goană. înfricoșat, părăsind pentru totdeauna acest loc.

Un loc blestemat. Orașul descris este un alt tărîm ; *celălalt tărîm* : al morții. Se găsește dincolo de lumea cu adevărat normală, fiind rupt de ea, izolat, închis : comunicarea este blocată (înfundarea cutiei de poștă nu arată altceva), locuitorii, unii, au călătorit cîndva, mai demult, dar *acum* sînt aici și nu mai au decît amintiri vagi. Cînd își dă seama unde a ajuns, eroul simte nevoia să „plece afară, la aer curat și cîmp cît vezi cu ochii", sugerîndu-se astfel fără echivoc natura infernală a locului. Eroul întreabă de cineva care *a trăit* în urmă cu trei sute de ani, farmacistul, răspunzînd, schimbă termenul : *a murit*. Apatie funerară și vitalitate demonică, aberantă : viața, pseudo-viața locuitorilor acestui

tărîm se împarte între *somn* și joc *îndrăcit* de ghiulbahar. Altfel, sînt mulțumiți, împăcați, viața (viața ?! moartea !) merge înainte. Un iad convenabil, o infernalitate a banalității. Lume stătută, stînd. Stupiditatea totală, absolutul prostiei. Viață îndobitocită, în dobitocie. Întrebarea despre *Hamlet* este în fond un revelator ; o oglindă pusă în fața acestei lumi, pentru a o face să-și recunoască autentica, nenorocita înfățișare. Joacă exact același rol ca și reprezentația de teatru din piesa lui Shakespeare ; însă identificarea nu are consecințe decît pentru eroul narator, care înțelege, cutremurat, *unde* a nimerit. Noul Pavel are la Damasc revelația întunericului, nu a luminii, el aude glasul demonilor, nu pe al Domnului. Pentru nepăsătorii, morții locuitori ai orașului frămîntarea lui nu este decît o dovadă de sminteală, un factor de tulburare a liniștii generale. Pînă și blîndul, cumsecadele Herdan își iese din sărite, apostrofîndu-l cu o jovialitate trivială : „ — O-o-o, da' mai dă-l în moașă-sa, măi băiete, că m-ai căpiat cu Hamletul ăsta ! Vrei să joci *ghiulbahar*, da sau ba ? Sau mai bine du-te la vreo cadînă, ca să-ți descînte de Hamleți ! Ei, drăcia dracului !" Fiindcă infernul acesta se caracterizează prin monotonie, uniformitate și uniformizare, lîncezeală, plictis, mizerie împăcată. Moarte cu aparența vieții ; impostură a vieții. Și dacă în mitologie pătrunderea pe tărîmul morții are drept consecință uitarea, pierderea memoriei, după trecerea fluviului Lethe amintirile ștergîndu-se, aici amnezia are altă funcție, paradoxală : de avertizare. Din letargia unei vieți moarte în care începuse să se cufunde eroul se trezește dîndu-și seama că a uitat cine e autorul lui *Hamlet*, că nu-și aduce aminte cine este *nemuritorul* englez care a scris această tragedie și altele, ale căror titluri *încă* le știe. Se trezește ca dintr-o vrajă (se eliberează de fumul narghilelelor, de aburul îmbătător al cafelei, de chemarea seducătoare a cadînelor — un întreg inventar *fermecător)* și vede, cu silă, adevărata față a lumii din jur. O lume fără cultură, fără spirit, animalică, viețuind numai. Și înțelege că a ajuns, de fapt, pe tărîmul morții : aici, *nemuritorul* Shakespeare nu există, pur și simplu nu există ! Cum să stai, cum să rămîi într-o asemenea lume ?! Eroul va scăpa, iată

motivația reală a finalului, întocmai ca într-o „poveste“, plecînd împreună cu un personaj venit de departe, de *dincolo, din afară*, a cărui sosire benefică este anunțată de un afiș „tipărit în Europa“, leagănul culturii și al civilizației. Acesta este un actor, un saltimbanc, un circar. Înscenarea „Înălțării la cer“, cu fostul vopsitor de firme trăgînd la scripete, reușește, ascensiunea are loc. Saltimbancul este, și el, un *artist*: numai artiștii și eroii se reîntorc din infern, doar ei reușesc să se înalțe din zonele tenebroase ale existenței.

Fiind sub aspect literar aproape o capodoperă, *Cine e autorul lui „Hamlet“?* este totodată un text fundamental pentru înțelegerea personalității tînărului Istrati.

Atașat cu exaltare valorilor spiritului și refuzînd, în numele lor, orice compromis, avînd oroare de mediocritate, resimțind banalitatea și mărginirea cotidiană ca moarte a ființei și apocalips grotesc, trăind în cultul exclusiv al artei, al moralei și al justiției, apărîndu-și cu îndîrjire libertatea, el caută în permanență sensul înalt al vieții, cu o fervoare neliniștită și în timp constant păstrată la aceeași tensiune pe durata a peste douăzeci de ani.

Coordonatele existenței lui sînt *revolta* și *lectura*, îngemănate pasional, personajul simbolic reprezentativ pentru Panait Istrati fiind Hamlet, melancolicul prinț cu cartea în mînă revoltat împotriva putreziciunii lumii.



II

MARIN SORESCU

Probabil că Marin Sorescu este unul din cei mai dificili poeţi contemporani ; fiind, în acelaşi timp, un poet foarte popular. Lirica lui a fost de la început aşa : concomitent opacă şi străvezie.

Transparenţa i-a adus şi i-a asigurat succesul ; un mare succes ; critica l-a primit cu voioşie, însuşi G. Călinescu a scris despre el cu entuziasm ; cît despre public, trebuie reamintit că Marin Sorescu a fost cel dintîi poet român din perioada postbelică ale cărui cărţi s-au epuizat fulgerător din librării. Încă de la al doilea volum *(Poeme, 1965)* el a devenit un autor ce putea, singur, să rentabilizeze o editură. Chiar şi prozatorii au mai avut de aşteptat cîţiva ani buni pînă cînd mulţimile de cititori au descoperit că epica autohtonă merită să fie citită de bunăvoie şi căutată la fel de insistent ca un produs deficitar. Sorescu nu s-a lăsat totuşi intimidat de succes : a continuat să scrie ca un debutant, adică bine, mult şi sigur, contrazicînd flagrant regula tradiţională după care primele cărţi ale unui poet sînt şi cele mai valoroase. Aşa se şi explică de ce succesul lui durează (cartea* pe care a tipărit-o de curînd este la fel de greu de găsit ca şi romanul cu animale, *Viziunea vizuinii* apărut cu un an în urmă) : ştiind, pesemne, că vedetele sînt perisabile, n-a vrut să ajungă vedetă. El este mai degrabă o anti-vedetă. Îşi recită versurile cu o voce cam neclară, seacă şi înfundată, fără plăcere şi,

* Marin Sorescu — *Fîntîni în mare*, Editura Eminescu, 1983.

de altfel, în general evită împrejurările cînd ar putea să o facă : nu are prezență scenică. Pe deasupra, nu este deloc fotogenic și de aceea camerele de luat vederi ale televiziunii îl ocolesc în mod justificat. Nu prea dă interviuri, preferă să ia el, fără a se gîndi că-și deteriorează prestigiul de personalitate literară. Taciturn și retras, cînd i se întîmplă totuși să fie volubil zice de mai multe ori „hm“ și „da-da“, parcă mirat și el de-atîta vorbărie : e zgîrcit la cuvinte, își păstrează verva pentru literatură. A scris teatru și a devenit unul din cei mai mari dramaturgi pe care îi avem (de aceea, probabil, și este atît de puțin jucat : lucrurile de preț se păstrează sub cheie), a scris romane „într-o doară“ și a reușit să pună la îndoială regulile acestui gen foarte serios, a scris eseuri ca un profesionist exclusiv al gîndului subtil, a dat literaturii pentru copii un adevărat model *(Unde fugim de-acasă)*, chiar și la desen are talent. Ba mai mult : din cînd în cînd publică în „Ramuri“, revista pe care o conduce, și cronici literare, reușind sistematic să-i supere pe cei despre care scrie, fiindcă nu obișnuiește să împartă colegial adjective ce fac bine inimilor auctoriale. Nu uită că el însuși este scriitor, comentariile lui critice sînt un fel de povestiri din care nu lipsesc nici intriga și nici iubirea, dar vrea să se comporte ca un critic literar veritabil, adică să spună hotărît ce-i place și ce nu, deprindere dintotdeauna suspectă. Să fie o întîmplare că singurul autor pe care l-a elogiat integral în ultimii ani este Șerban Cioculescu ? Malițios la malițios trage.

Succesul, așadar, nu l-a amețit și nu l-a schimbat. I-a adus însă bănuiala (și acuzația, uneori) de facilitate ; sau de repetiție. Cu toate că nu există comparații perfecte, Sorescu se găsește oarecum în situația lui Arghezi : are prea multe calități. Și, mai ales, nu coboară niciodată sub măsura înzestrării sale, chiar să vrea.

E și situația noii sale cărți de versuri. *Fîntîni în mare* nu este una dintre culegerile lui cele mai bune, fiind însă un volum de Marin Sorescu. Un volum cu poezii admirabile ce pot figura oricînd în cea mai severă antologie de autor (n-ar fi oare cuvenită o serie de „ediții definitive“, de genul celor scoase cîndva la Fundații

de Arghezi, Blaga, Pillat cam la aceeași vîrstă pe care o au astăzi Sorescu, Cezar Baltag, Blandiana, Păunescu ș. a.?), mai curînd neunitar decît imperfect. Mai puțin acelea din trilogia *La lilieci*, găsim aici toate formele, mijloacele și formulele caracteristic sorasciene. Dincolo însă de ele, dincolo de această înșelătoare transparență a procedeelor (asociații bruște, de o mare inventivitate, poante surprinzătoare, suspendarea legăturilor dintre termenii poetici, exploatarea echivocurilor semantice), descoperim o fecundă opacitate lirică: claritatea desenului estompează adîncimea reală a viziunii. Sorescu este aici, în cele mai multe poezii ale cărții, un poet al replierii în sarcasm, înfiorat de contemplarea implacabilului și a marilor mecanisme necruțătoare. Gluma — stîngace, nesigură, abia schițată — acoperă (sau încearcă să acopere) un sens grav; e tot ce se poate face atunci cînd „totul e încă limpede ca bună ziua“: „Adevărul iese la lumină /Extrem de încet. / După tehnica mișcărilor descompuse și putrede / Untdelemnul iese la suprafață / Numai după ce-a fost înecat“. Amplificată pînă la dimensiunile unei parabole, metafora neliniștește prin expansiunea la o scară cosmică: „Pescarul s-a scurs pe / Firul undiței. /Acum atîrnă tot de cîrlig. / Pluta face semne de «gata», / ... / Nu mai e deloc sigur la care capăt stă omul / Și la care peștele“. Saltul de la observația amuzant detașată la senzația subiectiv acută este efectuat cu precizia atroce a unui trapezist: „Fiecare călător, în tramvai / Seamănă leit cu cel care-a stat înaintea lui / Pe locul acela. // Fie că viteza e prea mare, / Fie că pămîntul e prea mic...“ Aceste poeme și altele asemănătoare dezvăluie o sensibilitate întoarsă într-un fel de „capricii“ goyești. Acestora le corespunde o suită de poezii în care frăgezimea cuvîntului este reabilitată în sensul unui lirism al stărilor afective („Orbita zării naște flori de-abis, / Voind să pipăi marea străvezie / Te prinzi într-un potir cu-albastru vis / Și-n tremurarea fragedei tulpine / Te iscălești pe cerul interzis / Și ca Icar te prăbușești în tine“), rareori întîlnit la Sorescu. Să fie o expresie a „căutării izvoarelor“ despre care se vorbește în poezia ce dă titlul volumului? Oricum, dincolo de o posibilă replică la un cu-

noscut poem al lui Lucian Blaga („Sapă, frate, sapă, sapă / pînă cînd vei da de apă“), descoperim aici unul dintre înțelesurile statornicite ale poeziei lui Marin Sorescu — neîncetata căutare a esențelor și a esențialului : „Oricîtă apă, tot nu-i de ajuns. / Să plouă, să tune, zăgazuri rupînd, / O sete ne poartă spre norul captiv, / Două umbre în mare s-afundă cîntînd. // Iubito, sub cerul speranței înalt, / Doar dragostea noastră / Mai cată izvoare. / Fiecare sapă cu celălalt. / Fiecare — o cumpănă-n mare“.

*
* *

Așteptînd o „oră H“ care vine tot așa cum vine Godot, pregătindu-se devotat să o întîmpine cum se cuvine, adică să-i facă față, antrenîndu-se pentru a fi în formă la data, neștiută dar cu atît mai amenințătoare, cînd — în fine ! — ceasul hotărîtor va sosi, menținîndu-se și fiind menținut într-o stare de veșnică, istovitoare alertă, personajul piesei *Luptătorul pe două fronturi* este de fapt mai mult un cobai decît un combatant. Cobaiul cui ? Al existenței, al istoriei, al societății ? Al tuturor, poate, dar mai ales al propriei neputințe de a rezista manipulărilor. Fiindcă nu altceva decît o epuizată victimă a manipulărilor de tot felul și din toate direcțiile este acest pseudo-luptător lamentabil, în ciuda conștiinciozității imbecile cu care se pregătește și a refuzului său constant de a renunța, fie și temporar, la așteptare și antrenament. E supus, ascultător și, mai cu seamă, lipsit de memorie : un luptător adevărat, bun de trimis pe toate fronturile. Timpul piesei, vreau să spun timpul la care se referă piesa lui Marin Sorescu, este — cum precizează autorul însuși — unul „sintetizat, stratificat“ : un timp al istoriei văzute de foarte sus, de acolo de unde nu se mai disting măruntele, picantele și pitoreștile „istorii“ ale deceniilor, secolelor și mileniilor, oricît de obsedante ar fi fost ele, ci numai dîra fosforescentă a permanențelor. Ca toate celelalte scrieri dramatice sonesciene, *Luptătorul pe două fronturi* asediază sensurile fundamentale ale condiției umane ; și o face, în spiritul de altfel propriu in-

tregii literaturi a scriitorului, fără ifose, degajat, pe ton familiar, în registrul stilistic al unei conversații oarecare despre lucruri oarecare. O măsură de precauție și în același timp o „nadă“ : marile înțelesuri se refuză îndeobște încercuirilor ceremonioase, de salon. Distanța — enormă — dintre jovialitatea bufonă a limbajului și gravitatea deseori amară a semnificațiilor constituie una dintre cele mai importante resurse ale literaturii lui Marin Sorescu ; o resursă creatoare, nicidecum una naturală. Dar cea dintîi în ordinea însemnătății este întotdeauna construcția metaforică : deși sînt considerate aproape unanim drept parabole, piesele lui Marin Sorescu au structura unor ample metafore. Absența aproape totală a poeziei și a lirismului din text este integral răscumpărată de caracterul eminamente poetic al ideii, niciodată abstractă sau abstractizabilă. Așa se întîmplă și în *Luptătorul pe două fronturi*, unde tema omului manipulat — și ce instrument de manipulare poate fi mai eficient decît frica ? — se conjugă cu aceea a frustrării de memorie. Antrenamentul perpetuu al Luptătorului este, incontestabil, un efect al manipulării ; care nu ar fi însă posibilă dacă memoria nu ar lipsi (de aceea, oare, în piesă, se vorbește despre spînzurarea memoriei ?). Prezența memoriei înseamnă însă prezența istoriei ; cum însă în *Luptătorul pe două fronturi* dominantă este confuzia epocilor („Ce realitate confuză ! Ce realitate confuză !“ și : „Epocile se încalecă“), se subînțelege că istoria însăși a fost suspendată. Timpul despre care se vorbește în piesă e un timp stătător, inert, conținînd însă iluzia mișcării prin întreținerea unei permanente agitații și, mai ales, a unei permanente terori : frica de „ora H“. Frica mobilizează, chiar dacă abrutizează. Luptătorul nu știe decît un singur lucru : că trebuie să se pregătească. Ispitele, chiar dacă iau forma unor seducătoare de profesie, nu-l abat de la asiduul său antrenament. E orbit sau înfricoșat ? Nu se poate ști ; o ia de la capăt în fiecare zi („La vremuri noi — oameni noi — care să nu știe nimic din ce-a fost înainte“), ca și cum atunci s-ar fi născut. Nimic nu-l atinge, nimic nu-i aparține : o existență închiriată unui scop absurd, așteptarea înspăimîntătoarei „ore H“. Dar poate că adevăratul scop

al pregătirii este tocmai deturnarea cobaiului, a combatantului perpetuu, scoaterea lui din istorie și din timp: tot antrenîndu-se, tot așteptînd, Luptătorul nu mai are nici cînd și nici cum să se ocupe de sine și de ceea ce îl înconjoară. E un condamnat la evaziune, prizonierul unei ficțiuni. Sala de antrenament este o cușcă ori o celulă... Piesa lui Marin Sorescu fixează memorabil imaginea omului manipulat spre a fi scos din istorie.

Casa evantai este o piesă valoric întru totul comparabilă cu marile texte dramatice sorescien e — *Iona*, *Paracliserul*, *Matca*, *A treia țeapă* —, deși tematic și structural diferă considerabil de toate acestea: aparține unei alte direcții, unei alte încrengături. Literatura lui Marin Sorescu fiind asemenea unui pom rămuros ce dă concomitent mai multe feluri de fructe, este important să nu uităm că toate cresc din același trunchi și că sînt în același timp de soiuri deosebite. *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* sînt metafore ale omului în fața existenței, în vreme ce *A treia țeapă* și *Răceala* sînt metafore ale omului în fața istoriei; *Casa evantai* (ca și, poate, alte cîteva lucrări) este o metaforă a omului în fața vieții sociale. Nu a vieții sociale de azi sau de ieri: de totdeauna, fiindcă Marin Sorescu nu se încurcă în circumstanțe și în anecdote de epocă, el merge direct la esențial. Împrejurarea că eroii (dacă eroi pot fi numiți!) piesei lui trăiesc într-un apartament „la bloc" nu trebuie să ne înșele — este o convenție. Ei puteau locui foarte bine și cu aceleași rezultate și în grote sau în bordeie, în corturi sau în iglu-uri. O locuință evantai, pliantă, modelabilă sugerează deopotrivă exotism și arhaicitate; dar, mai ales, ea permite împlinirea unui ideal: anihilarea singurătății. Căci se poate observa cum, în timp ce mai toate celelalte piese aduc în scenă indivizi singuratici (chiar și în *Răceala* și în *A treia țeapă* există doar unul sau două personaje de bază, ființe solitare, restul avînd o funcție oarecum asemănătoare cu aceea a corului antic), în *Casa evantai* singurătatea dispare. E singura piesă a lui Marin Sorescu plină ochi de „personaje principale" — multe, aglomerate pînă la sufocare, înghesuite într-un spațiu niciodată încăpător, ca sardelele într-o cutie de conserve.

Această creștere a demografiei literare sfîrșește prin a institui o perfectă identitate între unul și alții, între acesta și ceilalți ; nimeni nu e altfel, toți sînt aceiași.

Naște multiplicarea egalitate sau invers? Naște, oricum, o absență : a identității. Prin perfecționatul sistem celular al casei evantai indivizii devin componenții unei serii uniforme — Vlad, Vlădescu, Vlăduleasa etc. Numele reprezintă, în aceste condiții, mai mult un număr de ordine ; de altfel, în piesă există nu mai puțin de patru Tinca, unele desemnate prin cifre : Tinca I, Tinca II... Eroii piesei lui Marin Sorescu au scăpat de singurătate ; de acum sînt mereu împreună, își duc traiul în comun, viața lor este complet colectivizată ; nimeni și nici unul nu s-ar putea plînge de izolare. Laolaltă și asemenea, ei se confundă cu ușurință : unul cu celălalt, unii cu alții. Interioritatea se exteriorizează și exterioritatea se interiorizează, anulîndu-se reciproc. Nu numai casa are formă de evantai, ci și locatarii ei se pliază ori se desfac ; într-o casă evantai trăiesc, firește, oameni evantai. Avînd ca suport o productivă ambiguitate fundamentală, întrucît poate fi citită (și, desigur, interpretată, critic și deopotrivă scenic) fie ca o proiecție în afară a unei personalități divizate, fie ca invazie în conștiință a înconjurătorului, *Casa evantai* propune o soluție originală și de un radicalism extrem problemelor puse de toată dramaturgia secolului XX în privința personajului : evitînd atît formula „toți în unul" (personalități scindate, dispersate, contradictorii, bestia și îngerul la un loc, victima și călăul îngemănați etc.) cît și pe aceea reductibilă schematic la „unul în toți" prin egalizarea lor. Vlad se dedublează, din el ies mai mulți inși, dar aceștia nu reprezintă ipostaze contrastante sau măcar diferențiate, ci sînt perfect asemănători lui ; o lume de cópii mecanice, invariabile, produse pe bandă rulantă. Sau, din cealaltă perspectivă : fiind identici cu el, ceilalți nu-l răsfrîng pe Vlad în variante, ci se anulează prin însăși această permanentă confuzie. Omul nu mai e singur, dar și în exterior și înlăuntru nu mai există decît această asemănare cu toți și cu toate ; pierderea singurătății este o tragedie. O tragedie este și piesa lui Marin Sorescu, indiferent dacă vedem în ea un infern

al intimităţii ori un coşmar al traiului în comun : una dintre piesele cele mai profunde existente în literatura română.

Datată 1965, *Lupoaica mea* este probabil una din cele dintîi piese scrise de Marin Sorescu, astfel încît suscită un dublu interes, unul de natură istorico-literară şi altul ţinînd de semnificaţiile şi de valoarea propriu-zisă a textului.

Plasată în contextul dramaturgiei postbelice româneşti de pînă la jumătatea deceniului '60—'70, ce era stăpînită — cu puţine şi abia observabile excepţii, oricum grijuliu îndepărtate din cîmpul vizual public, pentru a se feri igenic privirea cititorului ori a spectatorului de cine ştie ce viruşi culturali — de estetica realismului butaforic, piesa aceasta pare de pe altă lume, într-atît contrastează de mult şi sub toate aspectele cu producţia curentă a vremii. Asemănîndu-se, în schimb, cu poeziile din aceeaşi vreme ale autorului (*Poeme*, 1965) : lumea din care descinde *Lupoaica mea* aceasta e.

O lume în care gravitatea ţîşneşte eruptiv din parodie, farsă şi batjocură, o lume în care sensurile sînt răsturnate, deformate, mototolite, compromise, dar pentru a fi înnobilate, o lume invadată de prozaic şi derizoriu, de concretul cel mai umil şi de mărunţişurile agasante ale vieţii zilnice (de care, iată, nici în literatură nu mai poţi scăpa !), care participă însă la configurarea unei perspective năucitor metafizică — pe scurt, o lume absurdă. Absurdă şi născută într-un fel neaşteptat : anume, prin funcţionarea unui sănătos, vital, copleşitor bun-simţ. Un bun-simţ adevărat, robust, nu unul urmuzian, fabricat „pe cale chimică, prin syntheză" cum apăruse pe lume celebrul Ismail ; şi, în consecinţă, năzdrăvan. Căci aşa e întotdeauna bunul-simţ autentic : în stare de toate minunile. Nu altfel se şi explică glorioasele fapte ale eroilor bunului-simţ : taie nodul gordian, aşează oul pe verticală, strigă vesel „Împăratul e gol !". Un asemenea erou nu se împiedică în convenţii şi nu ştie de reguli (orice regulă e o interdicţie) ; trece fluierînd peste ele şi chiar în biserică se trezeşte şuierînd ca un haiduc. Bunul-simţ este o însuşire populară, nu însă

și una obștesc distribuită : puțini sînt cei care îl au. Altă absurditate, desigur.

Cam la fel stau lucrurile în piesa lui Marin Sorescu, unde ceea ce pretențios ar putea fi numit „sensul războaielor în istoria omenirii“ se reduce, cu o sarcastică violență conținută, la o stupidă, grosolană încăierare perpetuă între două brute egoiste și agresive. Protagoniștii sînt însă mitologicii Remus și Romulus, iar confruntarea lor are ca obiect de dispută... organele de alăptat ale nu mai puțin cunoscutei Lupoaice, figurate scenic prin imenși saci de box. Istoria e parodiată într-o parabolă amară, căci lupta încetează abia cînd totul a fost distrus și se reia îndată ce reapar alte „țîțe“. Mai mult decît desfășurarea previzibilă a ostilităților interesează aici aspectul demistificator al demersului dramaturgic și densitatea rețelei de simboluri folosite. Piesa crește, este evident, dintr-o de-sacralizare a istoriei, sfidînd normele curente : cei doi frați legendari numesc o realitate abjectă. Este aceasta o impietate ? Nu, fiindcă nu mitul e profanat, ci un anumit mod de înțelegere a beligeranțelor ce constituie, el însuși, o profanare a vieții. Marin Sorescu dezbracă de veșmintele solemne istoria conflagrațiilor și o expune impudic tuturor privirilor : doi nătărăi care vor să posede și să împartă totul, avînd întotdeauna ceva de împărțit, luptîndu-se neabătut — pînă la dezastrul final. Limbajul piesei — aspru, jos, elementar — exprimă această pseudo-profanare ; fiindcă de fapt este indirect restaurat un alt mit, mitul vieții, al înțelegerii, al comunicării. Indirect, adică prin absență : o absență elocventă, așa cum în muzică tăcerile au o funcție bine precizată. Să nu uităm că protagoniștii piesei lui Marin Sorescu sînt hrăniți de o lupoaică și că odată cu laptele supt de la ferocele animal ei primesc și agresivitatea acestuia : prezență mută, imaginea Lupoaicei deschide larg orizontul simbolic al textului. Cum o face și personajul denumit Masca, impenetrabilul martor al pugilatelor, înțepenit într-o singură atitudine : scoaterea limbii. „Cînd încep oamenii să scoată limba înseamnă că e ceva care nu merge ca pe roate“ — se spune în piesă ; dar nu este oare Masca un vechi simbol al artei ? Ireverențiozitatea artistului într-o lume stăpînită de agre-

sivitate și de permanente confruntări avîndu-și rădăcinile într-o jalnică demență imbecilă devine o formă de protest și, mai mult încă, un mod al afirmării umanului. Anti-războinică la nivelul evidențelor, piesa lui Marin Sorescu propune nu mai puțin o estetică îndreptățită moral.

D. R. POPESCU

Cu toate că nu-i lipsește de obicei, cravata este probabil accesoriul vestimentar cel mai nesuferit lui Dumitru Radu Popescu. Îl stingherește, în orice caz, vizibil și o va fi acceptînd ca pe un rău suportabil, dar în momentele de încordare, cînd gesturile devin reflexe, el schițează aproape întotdeauna o încercare de a-și descheia gulerul cămășii, smucind apoi într-o parte și în alta sufocantul *gît-legău*, în acest inofensiv tic refugiindu-se și răzbunîndu-se toate tensiunile strîngerii în cheutori, asumate, îndurate totuși cu un stoic orgoliu invers, cerut de respectarea protocolului. Dacă despre Machiavelli, retras în sărăcăcioasa lui proprietate de la San Casciano și dedicat în exclusivitate creației după ce fusese un timp secretar al Republicii Florentine, se spune că își îmbrăca solemna togă atunci cînd scria, despre Dumitru Radu Popescu trebuie să ne închipuim, dimpotrivă, că nu scrie decît după ce își leapădă cravata și, pentru mai multă ușurare, își suflecă și mînecile : într-atît literatura lui e străină de orice convenție și desfide orice protocol, însă nu programatic și calculat, ci cu nepăsătoarea robustețe a unei vitalități creatoare ce se regăsește cu voluptate în însăși exercitarea sa liberă, în cîștigarea în fapt a senzației reconfortante și stimulative că se manifestă *în largul său*. Această senzație este esențială pentru înțelege-

rea literaturii lui Dumitru Radu Popescu, în oricare dintre compartimentele ei — proză, dramaturgie, poezie, eseistică. Luxuriant pînă la extravaganță, complicat, stufos și labirintic pînă la impenetrabil, explorînd și exploatînd într-un amestec violent și liric totodată cele mai contrastante registre și tonalități estetice, contopind suavul cu sinistrul și sublimul cu abjecția, îngemănînd puritatea cu monstruosul și corupția cea mai deplină cu imaculatul, într-o paroxistică dezlănțuire a inventivității, a metamorfozelor și a hibridării, universul acestei literaturi este totuși dominat de un suflu vital și tonic, de o impetuozitate pe care notele și aspectele ce pot fi considerate în sine întunecate și diforme o fac, situate în ansamblu, încă mai pregnantă.

*

* *

GLASURILE ISTORIEI. Aparținînd formal ciclului *Viața și opera lui Tiron B.* început în 1980 cu un volum — *Iepurele șchiop* — compozițional nesigur și eterogen epic, următoarea carte de proză a lui D. R. Popescu *) este de fapt cu totul autonomă, fără legătură cu cea care a precedat-o ; chiar dacă sînt reluate cîteva personaje de acolo și se păstrează supratitlul întregului serial. Nu se renunță însă ușor la o idee proprie. Convenția unui autor fictiv, adoptată în primul volum într-un fel care o făcea inoperantă și, mai mult, o transforma într-o sursă de bruiaj a fluxului narativ, rămîne acum o simplă chestiune de consecvență exterioară, fiind expediată, într-un fragment de „postfață“, prin cîteva precizări mai degrabă umoristice. Singurul eventual argument, o trimitere la „cazul Ajar“, este în afara discuției posibile, întrucît Ajar a fost un pseudonim al lui Romain Gary atribuit de acesta, în momentul cînd identitatea reală a necunoscutului fusese pe punctul de a fi descoperită, unui nepot al său ; care, după moartea unchiului, a dat totul pe față, evident, într-o carte de succes... Nu acesta este cazul lui Tiron B. ! Renunțînd însă practic la această fantomă inu-

*) *Podul de gheață*, Editura Dacia, 1982.

tilă, D. R. Popescu se eliberează, în *Podul de gheață*, de o convenție incomodă și rezultatele sînt remarcabile. Pînă într-atît încît se poate spune că eliminarea lui Tiron B. are un efect în totul asemănător cu înlăturarea unei zugrăveli noi de pe un vechi tablou, considerat pierdut : căci, așa cum a observat și Ion Vlad într-o cronică din „Tribuna“ (nr. 24, 17 iunie 1982.), „Îl regăsim în acest volum al doilea al ciclului pe un D. R. Popescu revenind la formula consacrată, epic vorbind, în *F.*, în volumele următoare precum *Vînătoarea regală* sau *Împăratul norilor*“.

Îl regăsim, e adevărat ; dar nu aidoma. Experimentele din *Iepurele șchiop*, chiar dacă literar discutabile, întrucît aveau un aspect tatonant, de „laborator de creație“ făcut public în labirintica sa autentică înfățișare, își arată abia acum rostul și este suficient să ne amintim de soluțiile încercate de scriitor de a îmbina ficțiunea dezlănțuită cu documentul și pentru a face din personaje socialmente umile, neînsemnate, participanți și martori la oculte evenimente și situații politico-istorice de importanță crucială ca să înțelegem sensul adevărat al modificării produse în scrisul lui D. R. Popescu. Avînd, ca și în *F* ori în *Vînătoarea regală*, aspectul unor narațiuni circulare, ce reiau din unghiuri și perspective diferite aceleași întîmplări și personaje, capitolele-nuvele din *Podul de gheață* se deosebesc totuși esențial de cărțile mai vechi ale scriitorului. În primul rînd prin absorbția în povestire a unor elemente de natură direct documentară, fie că este vorba de momente istorice mai vechi (confruntările dintre Antonescu și regele Mihai, abdicarea acestuia etc.), fie că este vorba de realități actuale. În seria romanelor începute cu *F* (1969) și încheiată cu *Împăratul norilor* (1976), D. R. Popescu plasează într-un spațiu fictiv și prin personaje fictive problematica atît de complexă a primilor ani postbelici din istoria României : fiind însă interesat nu atît de reconstituirea fidelă, cît de construirea unei imagini semnificative ; și nu atît de evenimente propriu-zise, cît de reflexul lor moral. Faptele sînt mereu trase spre simbol, viziunea este poetică, relativizată, subiectivă și fărîmițată. În istoriile de la Pătîrlagele, Turnu-vechi, Cîmpulețu, ce pun în miș-



care personaje memorabile (Moise, Gălătioan, Dunărințu tatăl și fiul, Celce, Don Iliuță, doctorul Dănilă, Anișoara Caramalis, Cicerone Stoica) se oglindea, distorsionată carnavalesc, însăși Istoria; fără să apară totuși vreodată în chip direct. Ceea ce nu se întîmplă în *Podul de gheață*: păstrînd în linii generale caracteristicile narative din ciclul precedent, D. R. Popescu introduce totodată, și încă masiv, fapte istorice atestate. Locul lui Don Iliuță, pictor, deci artist subiectiv, este luat în noua carte a lui D. R. Popescu de fotograful înverșunat și ubicuu Gogu Pană; în termenii metaforici ai acestei substituiri se reflectă diferența reală dintre *Podul de gheață* și cărțile ciclului anterior.

Nu trebuie să se înțeleagă însă că D. R. Popescu ar fi devenit, peste noapte, un practicant al relatării obiective și al povestirii de tip tradițional; nimic din ceea ce a făcut originalitatea prozei sale nu este părăsit, dimpotrivă, fragmentarismul și aspectul șerpuitor al narațiunii sînt cel puțin la fel de pronunțate ca și înainte. Numai că în *Podul de gheață* coboară, din înălțimile care o ascundeau, Istoria ca forță atotdeterminantă. Nu este însă o zeitate existînd în afara oamenilor, ci este de căutat în interiorul lor; îi exprimă, chiar dacă pentru mulți nu mai este decît o justificare comodă. Fiindcă a doua mare deosebire dintre *Podul de gheață* și cărțile ciclului *F* constă în abandonarea unui procedeu acolo extrem de productiv: ancheta. Figura simbolică din *F.*, *Vînătoarea regală, O bere pentru calul meu* ș.a.m.d. era tînărul procuror Tică Dunărințu, o proiecție a dorinței de adevăr și dreptate. În *Podul de gheață* nu se mai face nici o anchetă, iar Tică Dunărințu apare în postura inedită de... ornitolog: faptele sînt știute și clasate, importantă este acum redresarea morală. În prim-planul suitei de nuvele-capitole ale cărții se găsește un personaj (Zoltan, Zoli) care încearcă nu să afle adevărul — îl știe! — ci să-și salveze conștiința. Și o face căutînd să discearnă între realitate și ficțiunile despre realitate, între istorie și ficțiunile despre istorie. Să fie oare „podul de gheață" o metaforă a acestei treceri? Oricum, capitolul care poartă acest titlu este nescris; fel de a invita pe cititor să-l completeze cu imaginația. Și totuși, în postfață — un

eseu despre *Miorița* —, autorul sugerează o altă interpretare : în virtutea ei s-ar putea deduce că faptele despre care se vorbește în *Podul de gheață* au o semnificație apropiată de aceea a scenariului mitologic din cunoscuta baladă. În ce mă privește, fără a subestima prezența unui astfel de substrat în *Podul de gheață,* prefer o altă „lectură", impusă de materia narativă însăși. Sau, încă mai exact, de o imagine ce apare deseori, cu o iradiantă forță simbolică de fiecare dată : cimitirul (sau colecția) de păpuși. Zoltan, eroul care întrupează neliniștea și căutarea realității reale și a istoriei istorie, „vede" în cîteva rînduri un bizar cimitir de păpuși — „cu ochii arși, cu genunchii sfîrtecați, îmbrăcate în bluze și fuste ferfenițite, cu buzele vitriolate, fără picioare, cu cîte o mînă schilodită, cu capetele negre, de cenușă, risipindu-se în bătaia vîntului, în rochițe tiroleze, în salopete cu oprege, goale, parcă roase de lepră, grămezi, ca scăpate de la un masacru...".

Obsesie, viziune coșmarescă, proiecție în simbol a unei conștiințe suferinde ? Ciudata și tulburătoarea imagine apare în locurile cele mai neașteptate : pe plajă, într-o grădină părăginită (aici păpușile dezarticulate, „hlizindu-se prostește într-o veselie sumbră", sînt îngrămădite într-un scîlciat cărucior de copil, deasupra căruia își întinde umbra zadarnică și absurdă „o umbrelă de soare zdrențuită"), într-o încăpere locuită de un copil monstruos, o fată fără mîini și fără picioare, apoi într-un spital devenit o infernală fabrică de produs teroare, suspiciune și delațiune, ba chiar și în apa mării („păpușile ce se legănau pe valuri, nepăsătoare, cu burta în sus, cu burta în jos, arse, ciunge, fără capete unele, de nailon, de cîrpe, sub arșița și ea nepăsătoare a zilei, sub curgerea și ea indiferentă a clipelor...").

Niște marionete uzate și grotești pot fi socotite însă și o parte din personajele cărții (Lucuță, Beldeanu, Ortanza, Dina). Uneori, cîte un om chiar seamănă cu o păpușă — iar această asociere dezvăluie fulgerător sensul atît de incoerentelor, la prima vedere, mișcări ale lumii din cartea lui D.R. Popescu ; o lume diferită de aceea din *F*, *Vînătoarea regală*, *O bere pentru calul meu*, *Împăratul norilor*, fiindcă este devitalizată, coruptă, căzută în

animalic. Moise și ceilalți aveau, în exercitarea demonizată a puterii, subtilitate și energie ; personajele malefice din *Podul de gheață* nu mai au decît pofte. Trăiesc, s-ar putea spune, doar pentru a mînca și a bea. Nu au altă ocupație ; cu sarcasticele expresii ale naratorului, își *umplu* tot timpul *burțile* imense și ascultă taraful de „baragladine" condus de balaoacheșul Firică Porcu, artist omniprezent. Acești „hăplăi", mereu nesătui, niciodată potoliți în setea și foamea lor fără margini, nu sînt însă niște apariții inofensive : au transformat puterea într-un pur instrument de satisfacere a instinctelor. Petrecerile lor nesfîrșite au un aer întunecat, fără nimic sărbătoresc. Nesățioși, triviali, dezmățați, lubrici, rămîn totuși mediocri și monotoni în abjecția lor plictisită și posacă. Se vorbește în *Podul de gheață* despre „spiritul subjugat de burtă" : în realitate aceste făpturi, ce caricaturizează înfățișarea umană asemenea unor păpuși dezmembrate deșuchiat, nu au nimic în comun cu spiritul. Și nici nu au avut vreodată. Lucuță, Ortanza, Beldeanu și ceilalți își datorează existența unor dramatice seisme ale istoriei ; pe care cred a fi luat-o în stăpînire la fel cum iau în stăpînirea ceea ce beau și înfulecă. Ei nu au însă istorie fiindcă aparțin zoologiei, nu umanității : o zoologie bolnavă, diformă, aberantă, cum sugerează și fantasticele viziuni animalice ce intersectează adesea planul narațiunii în real. Devoră orice într-o pornire hulpav agresivă ; naturi alterate, maculează și pustiesc tot ce ating : prin aceste personaje, D.R. Popescu dă o întrupare teribilă și de mare originalitate artistică întunecatei forțe distructive numite de Marin Preda "spiritul primar agresiv".

Dar *Podul de gheață* nu este numai o carte a tablourilor și a proiecțiilor născute dintr-o imaginație luxuriantă și multiformă, tipologie asemănătoare cu aceea a lui Hieronymus Bosch (să fie o întîmplare că unul din capitolele volumului se cheamă *Carul cu fîn,* la fel ca și un celebru triptic al olandezului ?). Arta narativă a lui D.R. Popescu, în genere puțin și superficial analizată, este fundamental una a freneziei asociative. Scriitorul pare a stăpîni toate registrele și toate tonurile, încurcîndu-le însă deliberat, amestecîndu-le, trecînd iute și im-

previzibil de la grotesc la lirism, de la suavitate la neliniște, de la coșmar la gingășie, de la serafic la sinistru, cînd jucîndu-se și cînd grav, urmînd o regulă ce rămîne necunoscută. Cuvintele, propozițiile, frazele, episoadele sînt mișcate de o forță turbionară care le poartă în cele mai neașteptate direcții ; nimic plat, nimic plan, nimic liniar, ci o continuă vînzoleală aglomerată : un infern al agitației. Ca într-un laborator de alchimist, în proza lui D.R. Popescu materia epică sfîrîie, fumegă, arde, sclipește otrăvit sau paradisiac, într-o continuă metamorfoză. Complexitate sau complicație ? Probabil și una și alta : fiindcă năzuința scriitorului este să cuprindă totul, asemenea acelui fabulos ochi de albină invocat în *Podul de gheață* : „Ochiul de albină, ochiul de albină, sau care ochi vede o mie de lucruri deodată, albul florilor, firul de nisip, lipit ca o omidă invizibilă de frunza mărului, cornul caprei, cerul, mestecăul tobei, coada sapei, ca într-un caleidoscop, într-o continuă fierbere, ca într-o dumnezeiască, sacră căpățînă, unde se adună ziua de ieri în ziua de azi sau mai bine zis în care ochiul sfînt vede ziua de ieri, ziua de azi și ziua de mîine, ruina timpului în verze și în pustiul zăpezilor și cum începe să tresară sîngele în cățelul pămîntului". Această năzuință determină aducerea în narațiune a documentului istoric și a faptului de viață atestat ; iar dificultatea, reală, de a descoperi un plan și o regulă nu dovedește absența lor. Chipurile și vocile din *Podul de gheață* sînt diferențiate în raport de natura lor morală. Nesățioșii ce alcătuiesc lumea diformă a poftelor sînt de fapt o reprezentare serială a indiferenței („teroarea oarbă a dispărut, dar a apărut o nepăsare oarbă") ; în contrast cu ei, Zoltan, Diamantopol, Sebastian Voiculescu (erou și al unei piese de teatru), Boboc, Antal, Roza, Dora ilustrează nesfîrșita căutare, neliniștea, puterea de a pune și de a-și pune întrebări, neîmpăcarea cu tihna falsă a instalării în efemer, suferința, demnitatea. Nu sînt inocenți, nimeni nu este inocent în proza lui D. R. Popescu ; sînt însă oameni vii, nu păpuși, trăiesc, nu reduc viața la satisfacerea instinctelor elementare ; ei nu spun și nu pot spune, cum face sumbrul saltimbanc Lucuță, că „nu e nimic mai adevărat decît vinul și minciuna (...) nici o existență nu mai

este în afara celei de pe pămînt și care e alcătuită dintr-o eternitate a suferinței, dintr-un infern etern și vesel caraghios și plin de pile și curvăsăraiuri..." Cinism și grosolănie ; dar și opoziție clară, neînduplecată, față de ele. Exprimată prin vocile limpezi ale celor care aparțin într-adevăr istoriei : glasurile oamenilor sînt glasurile autentice ale istoriei.

Cel mai lung capitol din *Podul de gheață* este intitulat *Carul cu fîn*. Un capitol avînd mai degrabă aspectul și caracterul unei nuvele deplin independente ; de altfel, întreg volumul, ca și ciclul căruia îi aparține este alcătuit din texte fără legătură directă între ele, chiar dacă ici-colo apar cam aceleași personaje. Procedeul nu este inedit. D. R. Popescu l-a folosit încă în memorabilul său roman *F* din 1969, care este compus din trei asemenea capitole-nuvele ; după cum a putut fi întîlnit și la alți autori, ca de pildă la Nicolae Breban (*În absența stăpînilor*, 1966), la Norman Manea (*Cartea fiului*, 1976), la George Bălăiță (*Ucenicul neascultător*, 1977). Este o tehnică paradoxală : sfărîmîndu-se unitatea exterioară a romanului, devine mai vizibilă omogenitatea de viziune. Golurile epice dintre capitole au un rol similar cu acela al spațiilor libere din ansamblurile arhitecturale, făcînd posibilă reluarea unor teme și motive în variante a căror succesiune reliefează problematica. De aceea independența povestirilor din *Podul de gheață* (carte în care figurează chiar și două lungi texte de factură eseistică, așezate strategic în chip de prefață și, evident, postfață !) nu transformă volumul într-o „culegere" : tocmai fiindcă este vorba de o independență formală. Cine ar putea nega, de exemplu, că un car cu fîn are unitate ?! Și totuși, mulțimea indefinită a firelor și așezarea lor sugerează diversitatea și dizlocarea. Un astfel de „car cu fîn" poate fi considerată cartea lui D. R. Popescu și acesta este probabil motivul pentru care *Podul de gheață* mai mult a intrigat și a surprins decît a fost înțeleasă. Fără să contrazică fățiș obișnuințele de lectură și chiar părînd să facă unele concesii, scriitorul deschide porțile unui univers copleșitor prin insolit. Mai toate povestirile, de pildă, încep cu fraze un pic afectate, în artificialul dulce stil al poetizării mecanice atît de răspîndit în literatură

ca și în jurnalistică — „Zăpada se topise, munții păreau jupuiți — și trenul înainta ca într-un pustiu mineral..." ; „În vaza ca o oală cu picior, ciudată, de sticlă mată impregnată discret cu pete de albastru șters și portocaliu (ca și cum în interiorul ei, ca într-un acvariu, s-ar fi odihnit plutind în apă pești exotici), bujorii se deschiseseră în fața luminii cu toată disperarea ultimelor ore ce le mai aveau de trăit" ; „Sub soarele domol al lui Septembrie...". Dar cumințenia începuturilor nu este decît o cursă abilă ; naiv-romanțioasele imagini, mimînd stilul făcătorilor de cuvinte, reprezintă o capcană și ascund o ironie crîncenă. Iată cum continuă ultima frază citată : „*Sub soarele domol al lui Septembrie* (mostră de perfect pășunism — n.n.) ziarele uitate lîngă casă, pe un scaun, se îngălbeneau, îmbătrîneau, hîrtia se scorojea, seacă, zbîrcită, ca o piele de șarpe uriaș, pierdută în goana ființei tîrîtoare de-a se ascunde în pămînt, la adăpost de vreme, semințele din spicele ierbii se coceau legănate ușor de vînt, strugurii dormeau înnegrindu-se, un biban mîncat de furnici, printre pietre, rătăcit, se împuțina, oasele lui ivindu-se albe de sub hărnicia cotropitoare a furnicarului, ca un schelet al verii ce se stingea". Nu mai este nimic dulce și pașnic, așa cum păruseră să sugereze primele cuvinte ; dimpotrivă, în acest amestec, dominantă devine prezența neliniștitorului. Se petrec metamorfoze ciudate (ziarele, simbol al efemerului, seamănă cu pielea unei reptile imense ascunse „la adăpost de vreme", lîngă roadele indiferente un schelet este devorat de ființe mărunte și oasele devin amintirea unui anotimp scurs). Nu mai e un idilic peisaj, este o fereastră dînd într-o lume fantastică în care toate apropierile sînt posibile. O lume în care s-a întîmplat ceva ; poate un cataclism, poate un blestem, poate o uitare, fiindcă raporturile normale dintre ființe și dintre obiecte au fost înlocuite de principiul mecanic al alăturării, al confuziei, al hibridității. O extraordinară abundență a detaliilor și totodată un minuțios realism în consemnarea lor ; din care însă rezultă o imagine de ansamblu aproape fantastică. Distanța dintre elemente este suprimată ; ca pe o scenă de teatru ticsită de decoruri înghesuite în cea mai deplină neorînduială, în proza lui D. R. Popescu sînt alăturate cele mai heteroclite

situații, priveliști, personaje, întîmplări. Aspectul general este de imens bîlci al deșertăciunilor pătimașe. Este de aceea practic imposibil să se întocmească rezumatul nu al întregii cărți, dar cel puțin al unui singur capitol : o dificultate serioasă pentru mulți dintre cei care au comentat-o. Fiindcă mai mult decît în oricare dintre romanele lui de pînă acum, scriitorul tinde să elimine cu totul narațiunea liniară, logica plană a intrigii și personajele unidimensionale. Text, subtext, supratext : toate cărările se înfundă, toate duc însă undeva, răsar și se pierd pe neașteptate, într-o dezlănțuire a ambiguității. Fantezie inepuizabilă, umor, seriozitate, acut simț al tragicului, vervă truculentă și ironie fină, gust pentru bufoneric și o plăcere nedomolită a înscenării : totul se întrepătrunde și se suprapune în această radicală încercare de aducere în spațiul epic a diversității lumii. Nu e nimic gratuit în cartea lui D. R. Popescu și nu e nici un exces, chiar dacă autorul nu a sacrificat nimic pe altarul lecturii comode.

Carul cu fîn al lui Hieronymus Bosch este o compoziție cu neputință de descris, analizabilă numai pe detalii, populată de o mulțime de personaje, dispuse în atitudini și acțiuni de o uluitoare varietate, nu puține avînd înfățișarea unor ființe născute printr-o hibridare delirantă — pești cu picioare de om, insecte cu aparență umană, șarpele biblic prevăzut cu bust și cap de femeie etc. Apropierea prozei lui D. R. Popescu de pictura genialului maestru al insolitului se impune : pentru a-i înțelege registrul, nu pentru a se stabili o eventuală filiație.

Cu *Podul de gheață,* carte stînd valoric în același plan cu *F* și *Vînătoarea regală,* D. R. Popescu fixează pe harta întinsei lui opere epice o nouă formă de relief ; una dintre cele mai proeminente.

*
* *

GRRĂDINA DESFĂTĂRILOR. Dacă în proză și, parțial, în dramaturgie Dumitru Radu Popescu se apropie, cum a sugerat-o el însuși, de spiritul și mai cu seamă de

estetica picturilor lui Hieronymus Bosch, în eseistică *) el nu-și schimbă nici instrumentele și nici „metoda“, cu singura deosebire că prin specificul materiei tratate se ajunge la un fel de borgesiene ficțiuni de gradul doi.

Personajele și situațiile analizate (dar termenul „analiză“ este nepotrivit, întrucît comentariile funcționează după regulile creației) aparțin, aici, imaginarului consacrat al literaturii. Sursele preferate de Dumitru Radu Popescu sînt tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski și Caragiale, ale căror lumi sînt citite și citate cu o insistență obsesivă. Din personaje și evenimente fictive ce au căpătat, în timp, semnificații simbolice, scriitorul face însă realități și le privește ca atare, construind — cu acest „material“ preluat — noi povești, noi povestiri, *ale sale*. Reluarea nu se produce însă într-un nou cadru epic, așa cum se întîmplă, de pildă, în romanul *Solstițiu tulburat* de Paul Georgescu, unde o serie de personaje consacrate ale romanului autohton tradițional erau prelucrate și utilizate într-o desfășurare narativă inedită: la Dumitru Radu Popescu se păstrează aspectul de demers reflexiv, de interpretare. Originalitatea eseurilor lui provine din contrazicerea constantă a acestei aparențe, fiindcă interpretările urmează o cale foarte liberă, ce ține mai degrabă de inventivitate și de imaginația creatoare decît de rigoarea și aplicația unui comentariu analitic. Principala formă de realizare a acestei libertăți constă în stabilirea de asociații uluitoare: între Kirilov din *Demonii* lui Dostoievski și Woyzeck din piesa lui Büchner, între Ion al lui Rebreanu și Richard al III-lea, între Hamlet și fiul lui Zaharia Trahanache ș.a.m.d. Asemenea analogii, paralelisme, comparații, coincidențe și identificări sînt abundente în eseistica lui Dumitru Radu Popescu și produc întotdeauna un singur și puternic efect de surpriză și de emulație speculativă, fie prin caracterul insolit al apropierilor, fie prin sensurile neașteptate ce se degajă datorită unor astfel de „întîlniri“ suprarealiste. Nu mai puțin importantă, ca tehnică de lucru, este schimbarea continuă a direcției. Dumitru

*) *Galaxia Grama*, Editura Cartea Românească, 1985.

Radu Popescu este, în aceste eseuri, un mare maestru al virajelor și al combinațiilor, trecînd cu dezinvoltură de la Cain la spiritul olimpic și înapoi, de la Godot la Făt-Frumos și de la Montaigne la Caligula, de la canonicul Grama, detractorul lui Eminescu, la François Villon, de la Iona la Sancho Panza etc. El sare brusc de la una la alta, modifică fără prealabil avertisment planurile de referință, adună în aceeași frază sau în același paragraf lucruri fără nici o legătură, pentru ca la sfîrșitul „poveștii" întreaga disparată aglomerație să capete și coerență și unitate. Citite și interpretate ca realități, situațiile și personajele fictive nu-și pierd însă valoarea simbolică, dimpotrivă, aceasta sporește și se împrospătează : Dumitru Radu Popescu deschide porțile muzeului imaginar al literaturii și aduce în viață, însuflețindu-le, exponatele. Nu lipsesc, trebuie adăugat, observațiile profunde, memorabile, de interes exegetic strict, ca de pildă aceea despre absența nebunilor în comediile lui Caragiale („Nimeni nu poate aici să-și piardă mințile, căci n-ar avea pentru ce"), cu toate că rămîne de reflectat dacă, în genere, pot exista nebuni în comedii. Eseurile de acest fel constituie partea cea mai substanțială a cărții, și alcătuiesc, tot cu un titlu de Bosch, o încîntătoare și miraculoasă „grădină a desfătărilor".

Deși volumul nu este împărțit în capitole, alte texte țin de specii diferite. Unele sînt portrete și cronici literare (despre Agârbiceanu, Marin Preda, A. E. Baconski, Teodor Mazilu, Horia Lovinescu, Romulus Guga, Constantin Țoiu, Fănuș Neagu, Petre Sălcudeanu, Radu Cosașu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Ștefan Agopian), deși accentul e pus pe interpretare și notele portretistice propriu-zise sînt puține : Dumitru Radu Popescu pare să nu agreeze genul. Altele, de o valoare cu totul inegală, sînt scurte și ocazionale prezentări colegiale sau note despre debutanți, binevoitoare și totodată vagi, lipsite, multe, de forța individualizării ; în destule cazuri se pot înlocui ori inversa numele fără să se întîmple nimic. Sînt, apoi, și cîteva însemnări de factură strict publicistică, fără rost într-o asemenea carte : în una (*Formula sîngelui* sau *Unde ești, Chimiță ?*) se face de altfel — dacă am înțeles bine — o pledoarie cîtuși de puțin

convingătoare în favoarea a ceea ce autorul numește „romanul cavaleresc al anilor cincizeci“. Acesta, se susține, nu poate fi „bruftuluit cu dezinvoltură“, fiindcă eroii săi „puneau timpul (da !) la lucru, răscoleau socialul, revoluționau zodiacul, orele, spațiul“ : așa să fie ?! În realitate, și romanul românesc din ultimele două decenii o dovedește cu strălucire (iar contribuția lui D. R. Popescu însuși este una dintre cele mai însemnate în acest sens), acest așa-zis „roman“ și așa-zis „cavaleresc“ a fost indiferent la social, dacă nu și mai rău, întrucît l-a mistificat, iar de revoluționat nu a revoluționat nimic, fiind un fenomen calificat de regresiune artistică.

Textul care dă titlul cărții face oarecum notă aparte, indicînd în același timp disponibilitățile și riscurile unui asemenea tip de eseu. Pornindu-se de la cartea împotriva lui Eminescu, apărută în 1891, a teologului de la Blaj, Alexandru Grama, din care se citează îndelung și cu voluptate sarcastică, se imaginează existența unei „galaxii Grama“, căreia i-ar aparține toți cei care „joacă de mînă cu Grama întru ponegrirea literilor române“ ; imaginile folosite au forță, formula se ține minte, metaforica „galaxie Grama“ pare, într-adevăr, foarte cuprinzătoare. Dar cît ? Eseul pornește de la observația că nu există o istorie a contestației în literatura română : nu e, totuși, oarecum forțată identificarea „ponegririi“ cu „contestația“ ? Ar însemna, atunci, să punem alături de Grama și pe N. Iorga (care l-a contestat pe Rebreanu) și pe Ion Barbu (care l-a contestat pe Tudor Arghezi) și pe G. Călinescu (care l-a contestat pe Panait Istrati) — și lista poate fi mult extinsă. Autorul unei asemenea cărți ar face însă, și el, parte din „galaxia Grama“, întrucît a-l socoti pe Iorga, Ion Barbu ori G. Călinescu drept „ponegritori“ ai literaturii române ar fi chiar o... curată ponegrire ! Lucrurile sînt și mai complicate datorită — cine nu o știe ? —, existenței unei „ponegriri“ prin idolatrie ; cînd un publicist de dreapta ca N. Roșu scria în 1937 că „meritul netăgăduit al lui Mihai Eminescu este de a-și fi dat seama mai mult decît alții de conflictul ireductibil care există între naționalism și democrație“, încercînd — prin elogii tendențioase — să-l anexeze pe marele poet ideologiei naționalist-fasciste, se înfăptuia, clar, evident,

un act cel puţin la fel de grav ca şi atunci cînd Grama afirmase că Eminescu „n-a fost nice geniu nice barem poet". În sfîrşit, transformarea lui Grama într-un nume simbolic pentru fenomene istorice ulterioare (canonicul de la Blaj e văzut ca „întemeietorul unei galaxii care, e drept, a puiat apoi mereu, umflîndu-se ca o balenă fără sfîrşit, încorporînd din ajunul anilor '50 şi zeul unei birocraţii ideologice pămînteşti pe lîngă vechea şi via birocraţie celestă coercitivă") nu rezistă decît într-o logică poetică, istoriceşte fiind vorba de atitudinea unui particular, într-un caz, şi de o atitudine instituţionalizată, în celălalt. Cartea lui Grama nu a determinat scoaterea din biblioteci a operei lui Eminescu, nici deformarea înţelesurilor acestei opere, rămînînd practic fără nici un ecou şi fără nici o consecinţă în planul autenticei vieţi spirituale româneşti. E, şi prin momentul producerii, un fapt mai degrabă straniu, cu atît mai straniu cu cît hazardul a făcut ca nefericitul detractor, al cărui nume s-a transformat în simbol negativ, să fi fost născut în acelaşi an şi în aceeaşi lună cu Eminescu şi să moară de asemenea, tînăr, la 46 de ani, tot în luna iunie — date — iată ! — foarte seducătoare pentru stîrnirea imaginaţiei !

Galaxia Grama va fi, prin ceea ce conţine mai bun, una dintre cărţile de referinţă pentru literatura lui Dumitru Radu Popescu.

*

* *

ACEŞTI TICĂLOŞI RIDICOLI. *Dintre toate păcatele omeneşti cel mai sfruntat e lipsa de ruşine:* astfel îi spune Medeea lui Iason în cunoscuta tragedie a lui Euripide ce are ca titlu numele eroinei înseşi. Să fie Medeea numai o femeie înşelată, orbită de patimă, să fie gelozia principala sursă a tragediei ? Aşa spun cei mai mulţi comentatori ai clasicului elin. Şi totuşi, dincolo de pasiune se află, discret, interesul. Pe Medeea, Iason a adus-o cu sine din expediţia argonautică şi are cu ea doi copii. Fără ajutorul ei, expediţia nu i-ar fi reuşit : mai mult, probabil că Iason şi-ar fi pierdut viaţa. A tri-

umfat pentru că, îndrăgostită de el, Medeea l-a sprijinit și l-a sprijinit trădîndu-i și abandonîndu-i pe ai săi, înșelînd, făcînd crime. Acum, cei doi împreună cu copiii lor sînt în Corint. E rîndul lui Iason să trădeze : o părăsește pe Medeea și se căsătorește cu fiica regelui Corintului. Vrea, cum spune, să ajungă „la fericire" ; să „propășească, adăpostit de griji și de nevoi". Va fi împiedicat de răzbunarea cumplită a Medeei.

Rudimente ale acestui scenariu mitic se pot recunoaște cu ușurință în piesa lui D. R. Popescu intitulată *Ca frunza dudului din rai* *. Nu e singura dată, după Euripide, cînd episodul corintian al mitului argonautic inspiră un dramaturg. D. R. Popescu are predecesori iluștri : Seneca, Pierre Corneille, Grillparzer, Jean Anouilh. Nu e însă mai puțin adevărat că el se și îndepărtează cel mai mult de sensul și de substanța motivului originar ; chiar dacă, de pildă, la Anouilh, Medeea este o nomadă ce trăiește într-o rulotă. D. R. Popescu păstrează cîteva situații și modifică radical însuși mitul. Îl modifică sau, poate, scrie un nou mit ; fără nici o legătură cu cel vechi, *paralelismele și asemănările* avînd mai degrabă o valoare parodică.

Și nu doar fiindcă în piesa lui D. R. Popescu noua Medee se numește Marghioala, iar noul Iason răspunde la simpaticul nume de Ionel. O lume fără rușine : astfel este lumea din *Ca frunza dudului din rai*. O lume care nu cunoaște rușinea — din rafinament, din barbarie, cine poate să mai spună ?! —, ci numai plăcerea. Plăcerea sau, mai exact, plăcerile ; nu ale sufletului, ori ale spiritului, ci ale trupului. Pasiunile și interesele sînt subordonate acestei unice zeități. O zeitate meschină și mediocră, pe măsura celor care i se închină. Fiindcă personajele din piesa lui D. R. Popescu nu doresc și nu trăiesc nimic excepțional ; plăcerile pe care le vînează și pentru care par să sacrifice totul (dar nu au nimic de sacrificat !) aparțin celei mai desăvîrșite banalități, ba chiar pot fi, pînă la un punct, considerate normale. Numai că în afara lor nu există nimic și împrejurarea că ele ab-

---

*) Din volumul *Rezervația de pelicani*, Editura Cartea Românească, 1983.

sorb întreaga energie a personajelor le dă o stranie, absurdă importanță. Personaje care nu sînt decît niște ridicoli ticăloși: agresiunea derizoriului, gălăgia nimicului, vitalitatea fantastică a neantului moral și intelectual. Acești ticăloși ridicoli înspăimîntă; dar și provoacă rîsul. Tragedie? Comedie? Oricum, o piesă necruțătoare, cu mesaj limpede și grav.

Așa cum sînt, de altfel, și celelalte lucrări dramatice ale autorului, așa cum sînt și romanele și povestirile sale. Literatura lui D. R. Popescu formează un ansamblu a cărui unitate profundă șterge diferențele de apartenență de la un gen sau altul; este un adevărat sistem, ale cărui părți comunică între ele la nivelul problematicii, al temelor și al motivelor; de asemenea, compozițional și stilistic. Este o literatură ce are un sens predominant moral și un viu aspect de confruntare, pe cît de surprinzătoare în desfășurarea ei, pe atît de tăioasă și de acută. Scriitorul nu are mistica „materialului" și își proiectează consecvent originala viziune în cele mai diverse medii și epoci, aducîndu-le energic în perimetrul universului său artistic. Un univers făcînd posibilă o expunere integrală, o întoarcere pe toate fețele, o dezvelire a tuturor ascunzișurilor. Diformitățile apar în cruda lor realitate: un teatru al adevărului spus fără rezerve. Puternica tensiune dramatică a pieselor lui D. R. Popescu se naște tocmai din această imposibilitate a păstrării unor aparențe înșelătoare, din neputința conservării și perpetuării minciunii. Totul este scos la iveală, descoperit, dat pe față, adus la lumină; iar acest proces de dezvăluire nu se petrece numai în planul acțiunii propriu-zise, ci și în ordinea structurii personajelor. Drama se desfășoară pe scenă, dar fiecare personaj este transformat într-o scenă veritabilă; interioritatea sufletească și de conștiință devine, printr-un original procedeu, la fel de vizibilă ca exterioritatea faptelor și a atitudinilor. Scena din afară se mută înăuntru; personajele din piesele lui D. R. Popescu sînt intens teatralizate, existența lor este în același timp oglindă și oglindire. Socialul și individualul formează un tot, între un plan și celălalt al vieții granițelor dispar. Binele și răul, adevărul și minciuna încetează să mai fie repartizate, schematic, pe categorii și

grupe de personaje ; sînt adevărate stări — starea de adevăr, starea de minciună, starea de corupție... Mobilitatea și dinamismul acestei dramaturgii se bizuie pe capacitatea autorului de a urmări, ca sub lentilele unui microscop foarte puternic, uimitoarea mișcare a vieții, în toate detaliile, variațiile și meandrele ei, amplificîndu-le imens pentru ca nimic să nu scape privirii.

PAUL GEORGESCU

Cu o activitate literară de aproape patru decenii, critic mai întîi, personalitate marcantă a primei perioade potbelice, prozator al istoriei, odată cu „promoția" („valul", „generația") ale cărei începuturi le sprijinise cu autoritatea sa, considerabilă, de cronicar, Paul Georgescu este probabil singurul scriitor de azi concomitent *vîrstnic* și *tînăr*, putînd fi, și adesea chiar fiind, asociat lui Zaharia Stancu, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Mihnea Gheorghiu, Al. Balaci, Virgil Teodorescu, George Macovescu, George Ivașcu, dar și lui Al. Ivasiuc, D. R. Popescu, N. Breban, Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu, George Bălăiță, Augustin Buzura, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Norman Manea, Bujor Nedelcovici, Virgil Duda, Sorin Titel ; cu toate că, de fapt, prin vîrstă și formație, el aparține așa-numitei „generații a războiului" — Marin Preda, Geo Dumitrescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Laurențiu Fulga, Nina Cassian, Mihail Petroveanu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Octavian Paler, Mihail Crama, Paul Cornea, Veronica Porumbacu, Constantin Țoiu, Leonid Dimov.

Dificultățile de situare în plan istorico-literar sînt curente în genere pentru scriitorii din această „genera-

ție". După începuturi care, în fond, îi consacraseră, unii și-au întrerupt efectiv activitatea literară publică vreme de 10-15 ani ; alții, nu puțini, au redebutat ori au debutat cu mare întîrziere ; există, în sfîrșit, și o altă categorie, a scriitorilor care, prezenți continuu în toate momentele literare postbelice, reflectă prin însăși metamorfoza operei lor evoluția complexă și complicată a literaturii naționale de-a lungul ultimelor patru decenii. Paul Georgescu nu poate fi însă „încadrat" în nici una din aceste serii tipologice ; doar Marin Preda se mai află într-o situație asemănătoare, nu însă pe de-a-ntregul, fiindcă în creația sa de după jumătatea deceniului '60—'70 (*Moromeții*, vol. II, *Risipitorii*, ed a III-a, *Intrusul, Delirul, Imposibila întoarcere, Viața ca o pradă, Cel mai iubit dintre pămînteni)* este totuși evidentă schimbarea mai generală de spirit și atitudine produsă atunci în întreaga literatură română. Paul Georgescu-prozatorul este însă un scriitor nou sub toate aspectele, inclusiv acela al propunerii și utilizării de forme și tehnici epice inovatoare. În ordinea manifestării lor, există astfel — sau, cel puțin, aceasta e imaginea acum în circulație, de nimeni contrazisă — *trei* Paul Georgescu : primul este cronicarul literar foarte activ și, poate, cel mai prestigios din anii '50—'60, al doilea este prozatorul afirmat rapid și cu strălucire în mai puțin de un deceniu de la debut (1967), celălalt fiind eseistul intermitent, sclipitor și subtil, ce scrie din cînd în cînd articole entuziasmate și libere de rigorile foiletonului despre cărțile și autorii care îi plac. O imagine în același timp exactă și înșelătoare ; exactă în măsura în care o validează chiar și cel mai superficial examen istoric și înșelătoare întrucît se bazează pe sugestia unor divizări în fond inexistente.

Prin una din acele inimaginabile farse ale istoriei, Paul Georgescu a devenit critic literar ca... succesor al lui Pompiliu Constantinescu : greu mai poate fi găsită o potrivire de atîtea nepotriviri. Episodul este relatat în *Vîrstele rațiunii*, mult-discutatul volum de „convorbiri cu Paul Georgescu" și a trecut, dacă nu mă înșel, neobservat, deși merita o atenție cu totul specială, mai mare, oricum, decît altele ce s-au bucurat de comentarii disproporționate. Tînăr intelectual de stînga, fost luptă-

tor în ilegalitate, gazetar și activist, Paul Georgescu este „trecut“ de la ziarul „România liberă“ la Radio, unde la acea dată (1945) nu erau decît cinci membri de partid, făcînd „aproape singur toată munca culturală“. Cronicarul literar al Radioului era Pompiliu Constantinescu; murind pe neașteptate, și cum probabil „cronica literară“ nu putea lipsi din program, Paul Georgescu a preluat-o din mers, susținînd-o vreme de un an și jumătate, săptămînal. În prezentarea lui Paul Georgescu însuși momentul este încă mai savuros: „datorită decesului lui Pompiliu Constantinescu, am devenit critic literar. [...] Nu era în planul meu deloc să ajung critic literar, dar Pompiliu Constantinescu, care colabora acolo, a decedat, cum se știe, și anume fără preaviz. Ca funcționar care răspundeam — singur — de partea culturală toată, trebuia să asigur cronica literară. Negăsind pe cineva la repezeală, profesorul Al. Graur mi-a spus: «Ce-ar fi să încerci tu?»“

Așa s-a născut criticul (cronicarul) literar Paul Georgescu: sub semnul urgenței și al responsabilității politice. Nu știu, și probabil nu se știe, cum au fost acele cronici; este de presupus că erau mai ales o expresie a momentului cultural de atunci, unul de tranziție și intense frămîntări („Era o fierbere interesantă. Apăreau cărți suprarealiste și realiste, se traducea din sovietici și americani, comuniștii erau atacați în presă și răspundeau, tot acolo, cu argumente, numai cu argumente. Criticilor noștri nici nu le dăduse prin cap să fie dogmatici. Asta a durat pînă prin '48“, — rezumă Paul Georgescu, oarecum în felul rezumatelor făcute de G. Călinescu în *Estetica basmului*, această epocă). Fapt este că al doilea mare moment al activității sale critice se află exact sub semnul celui inițial; avînd însă un răsunet și o importanță incomparabil mai mari. Acest al doilea moment, de care activitatea notorie a criticului Paul Georgescu este indestructibil legată, coincide cu înființarea, în martie 1954, a primei reviste săptămînale a Uniunii Scriitorilor: „Gazeta literară“. Un timid început, din perspectiva timpului scurs de atunci și pînă azi, de lentă, dificilă readucere a literaturii pe un făgaș mai propriu, proces care abia un deceniu mai tîrziu avea să

fie dezăgăzuit. O cercetare atentă și obiectivă a acestor începuturi încă lipsește; dar însăși apariția unei publicații literare săptămînale era, în condițiile de atunci, un eveniment; de altfel tot în acei ani vedeau lumina tiparului o serie de cărți socotite azi, pe merit, drept mari momente ale literaturii postbelice *(Bietul Ioanide, Un om între oameni, Moromeții, Străinul, Groapa)*. „«Gazeta literară» a fost înființată de un grup de scriitori cu scopul de a lupta împotriva a ceea ce se numea cam cvasi-științific, dar toată lumea știa ce este aceea, dogmatismul și proletcultismul; de a lupta pentru valorile reale ale literaturii contemporane și readucerea în circuit a valorilor literaturii române. În parte și-a ținut promisiunea, în parte nu. [...] Dar mai presus de orice, acolo s-a instaurat o atmosferă fățiș literară, atît cu colaboratorii cît și în cadrul redacției. O atmosferă cu discuții, confruntări, fără audiențe, ierarhie rigidă, ordine și solemne mutre. În chestiile literare solemnitatea e semnul sigur al prostiei. [...] Firește că o revistă nemulțumește mai mulți oameni decît poate mulțumi. A lansat și anumite talente, mai precis le-a ajutat să se lanseze, între care și pe Labiș, pe Nichita Stănescu, Cezar Baltag, T. Mazilu și alții. A avut, desigur, aspectele ei terne, plicticoase, care și ele exprimau ceva" — iată viziunea de astăzi a lui Paul Georgescu asupra acelui moment. O viziune impersonală, de sec articol de dicționar, deloc festivă, deloc idilică, insistînd asupra a două elemente: atmosfera „fățiș literară" și sprijinirea „talentelor". Neașteptata sobrietate de comunicat diplomatic a acestei evaluări-mărturisire surprinde; nu este totuși o eschivă abilă, ci mai degrabă o bărbătească pudoare, un demn refuz al laudei de sine. Sau, poate, și altceva: „niciodată un critic nu descoperă un scriitor. Scriitorul există, el are talent. Ce poate face criticul, dacă mai e și redactor, e să grăbească publicarea și recunoașterea lui. Restul depinde de acel debutant". Aceste fraze aparțin însă criticului care l-a impus pe Nichita Stănescu, scriind două cronici succesive la apariția volumului său de debut, fapt fără precedent în epocă; aparțin criticului care, în calitatea sa de conducător efectiv al „Gazetei literare", a deschis larg porțile literaturii lui Nicolae Velea, Cezar Baltag, Fănuș



Neagu, Eugen Simion, Grigore Hagiu, Teodor Mazilu, G. Dimisianu, Nicolae Breban. Sprijinirea talentelor noi este o datorie, nu un merit : aceasta e, se poate deduce, concepţia lui Paul Georgescu despre rolul criticii de întîmpinare. Şi, de ce nu, despre rolul criticii de actualitate în general : o concepţie pragmatică, lipsită de ifose, lucidă. Concepţia unui critic militant.

Tîrzia revelare ca prozator a lui Paul Georgescu a avut un dublu efect : i-a trecut la pasiv activitatea critică şi i-a pus în valoare o latură a personalităţii pînă atunci doar, eventual, bănuită. Militantul era determinat de istorie ; de aceea şi este esenţial modul în care a devenit critic literar Paul Georgescu : asumîndu-şi (primind) o însărcinare politică într-un domeniu cu un foarte pronunţat specific. Împrejurarea că în convorbirile din *Vîrstele raţiunii* există o solidă, masivă şi tenace consecvenţă de ordin principial ţine de condiţia însăşi a militantului ; aici nu încap concesii. Critica literară este însă un spaţiu al opiniabilului, intransigenţa putînd deveni, şi chiar devenind cîteodată, intoleranţă. Risc evitat, deşi nu întotdeauna, în critica lui Paul Georgescu prin găsirea unui punct de sprijin în *talent* : ducînd uneori, sub pecetea vremii, intransigenţa pînă la intoleranţă faţă de aspecte istorice şi teoretice ale valorii artistice, această critică nu a fost vreodată intolerantă faţă de talent. Mai mult, se poate observa în critica lui Paul Georgescu un cult al talentului, întreţinut cu aceeaşi fervoare ca şi cultul principiilor marxiste. Nu însă tot dintr-o „concepţie" vine această atracţie magnetică ; sursa ei se află în natura de artist a criticului, pe care, în bună parte, abia opera de prozator a făcut-o evidentă. „Lunga mea activitate de critic, care a fost în acelaşi timp o asceză a obiectivităţii" — iată o mărturisire caracteristică în această privinţă. O asceză imperfectă şi, în orice caz, fecundă : fiindcă militantul nu l-a înlăturat pe artist, ci i-a determinat, definitiv, cadrele de manifestare. Proza lui Paul Georgescu nici nu contrazice şi nici nu continuă, pur şi simplu, activitatea lui critică : este, într-o formă particulară şi întîmplător succesivă, expresia unui spirit şi a unei personalităţi unitare, de o uimitoare consecvenţă în toate manifestările.

Numai de bine doar despre mediocri — astfel ar suna, parafrazat și adaptat la literatură, un cunoscut adagiu antic, pare-se la origine spartan. Prin talentul, inteligența și dinamismul său, Paul Georgescu a stîrnit, fenomen absolut normal, adversități implacabile ; dar nimeni nu-i contestă și nu-i poate contesta calitățile altfel decît riscînd să ilustreze eterna opoziție dintre mediocritate și înzestrările excepționale. Problema reală a evaluării activității și operei lui de pînă acum, activitate și operă aflate incontestabil, indiferent de natura aprecierii, în prim-planul literaturii românești postbelice, constă în analiza raporturilor dintre militant și artist în cadrul unei evoluții literare neîntrerupte și singulare prin unitatea lăuntrică ; fiindcă a vorbi despre Paul Georgescu înseamnă, practic, a vorbi despre modul în care a evoluat întreaga noastră literatură postbelică ; iar vîrsta acesteia este una singură, fixată și determinată fundamental de istorie.

*

* *

ÎNTÎMPLĂRI DIN HUZUREI. Huzurei este un loc literar, inventat de Paul Georgescu în noul său roman, *Mai mult ca perfectul* *) ; și e, ca și imaginara localitate Platonești din alte cărți ale scriitorului (*Revelionul, Vara baroc*), un tîrg amărît din Bărăgan, cu ifose vag citadine și tabieturi de raia, de fapt mai mult un sat corcit, dospind, cum zice un personaj, în „mediocritate, noroi, stagnare, putrezire". Iarna se dîrdîie năprasnic sub potopul de zăpadă, vara pîrjolesc nemilos călduri insuportabile, oamenii trăiesc ferit, într-o tihnă mică și rîncedă, consumîndu-și energia, cîtă au, în vorbărie. Epoca însăși — pe la-nceput de secol — e „vagă și bleagă, toate curg". Moft, palavrageală, taclale ; dar nu în gura mare și la berărie (nu există) ori în alte locuri publice, ci de regulă acasă și în doi-trei, „șușușu". Zvonuri, șoapte, combinații, interese și partide — cine cu cine, unde, cum și

---

*) Paul Georgescu — *Mai mult ca perfectul*, Editura Eminescu, 1984.

ce. O lume altfel pașnică, fără „iepică", amorțită, așteptînd nu se știe ce, o faptă, o schimbare, ceva. Paroxism de Huzurei : „pe culmile șușotelii". Teorii, discuții, multă „poliftică" în vorbe, lene dulce, plictiseală și răsfăț : „Nu știu ce să mai fac de plictiseală, nu știu. N-am ce. Sunt nenorocită. Ce-ar fi dacă m-aș pieptăna cu breton ? Cred că mi-ar sta bine. Ia să mă dau jos și să-ncerc... așa, de probă... da' nu mă mișc eu acum de pe sofa... pentru nimic în lume. Mai ales din profil, bretonul face foarte nostim. Da' nu. Nu mă dau jos, nu mișc nici măcar un deget, mi-e prea lene". Tot leneșe sînt și minciunile oficialității („— E ciudat cum ne mint guvernanții noștri : fără rușine, fără nițică diplomație, să-i vezi că s-au străduit și ei, acolo, nițel, să măsluiască. — Nu-și dau nici o osteneală fiindcă ne disprețuiesc. Ne vînd gogoși gogonate, și au dreptul s-o facă pentru că nu merităm mai mult. — Vorba ăluia : Mari farsori, mari gogomani. — Da. În Franța sau Anglia, guvernanții mint și ei, sireacii, dar cum altfel, însă mai cu mănuși, cu artă, cu rafinament, își dau silința"). La Huzurei nimeni *nu-și dă silința,* însă ; taifas, lehamite și moleșeală. Din ce să iasă un roman ?!

Aceasta e chiar problema cărții lui Paul Georgescu. E posibil un roman despre/cu/în lumea de la Huzurei ? Întrebarea și-o pune, mai întîi, naratorul, a cărui acțiune este una de factură regizorală ; impersonal, nu e totuși atoateștiutorul de altădată, ci mai curînd un autor de înscenări și decupaje, lucrînd la vedere, fără teamă că nu va fi crezut. Titlurile capitolelor parodiază formulele romanului din secolul al XIX-lea, dar mai mult pentru a le modifica sensul decît din amuzament. Romanul are astfel trei părți ; cea dintîi se cheamă *Ghiuj* și este explicată așa : „în care personagiile se adună și încearcă să urnească acțiunea" ; a doua, *Glonț,* poartă ca lămurire această indicație : „o sinucidere foarte enigmatică dă brînci iepicului", iar a treia, *Împotmolirea,* e rezumată prin „o structură în stagnare nu generează iepicul". Sînt caracterizări de natură estetică, referitoare la arta romanului. Apoi, despre posibilitatea unui roman discută și personajele : „Nu avem iepică. E o epocă fără

conflicte mari, care nu generează iepică. Păi, zic, pune și tu o pasiune amoroasă, ea se otrăvește din dragoste. S'a scris!, zice el blazat. Atunci, el, zic. Păi nu, spune Luca, nu! Lumea noastră e sceptică, fără patetism, nimic nu e luat în serios, nici iubirea, cu gelozia se face comedie bulevardieră, autorul se distrează, sala rîde, nici dracu nu mai scrie Othello. N'avem iepic, zice, doar chestii mocnite care trenează și iar trenează și nu se întîmplă mai nimic, conflictul dramatic își dă duhul, obișnuința țese tot, nu mai rămîne nimic. Și cu obișnuința asta, cu uzura, cum naiba le-o fi zicînd, chiar nu se poate face nimic. Păi nu, zice el, că nu citește nici dracu, lectorul e nevricos, vrea sînge, lacrime, năbădăi, vrea oameni activi care să facă și să răsfacă, nu niște intelectuali mălăieți care șed și răsșed și bîrîie din buze, ca noi acuma, spre o pildă". Aceleași idei — și aproape aceleași formule — apar și în discuția dintre alte personaje, probă că obsesia „iepicului" e și generală și contagioasă: „Profesorul: — Noi trăim o epocă antiiepică, fiindcă societatea nu generează caractere, adică niște conflicte violente. Conservativii sunt progresivi, iar aceștia sunt conservativi. E o societate profund nedreaptă, în care luxul a trei mii se plătește cu mizeria a șaizeci la sută și cu sărăcia sporită a celorlalți, dar toți știu asta, toți vor o schimbare, chiar cei mai privilegiați, dar nimeni nu încearcă nimic, nici cei mai oprimați nimic. Femeia: — Ho, musiu, că ajungi deputat. Eu vorbeam doar de dragoste. Bărbatul, solemn: — Iubire, idei, acțiune, pasiune, toate astea vin și se leagă, merg împreună. Trăim într'o lume stagnantă, care, vorba ta, putrezește, conservatoare dar rușinată de reacționarism și privilegii, în care nimeni nu are curajul acțiunii. Femeia, sceptică: — Făcuși ce făcuși și iar o dedeși la polifticä, vorba lui Marcu. Miron, tribunul poporului: — Idei există, dar nimeni nu le ia în serios; pasiuni există, dar jigărite și ponosite. Trăim în lumea moftului și moftul nu generează nici epopee, nici tragedie, moftul dizolvă caracterele, țese conflictele, meschinizează pasiunile. Emilia aplaudă: — Bis! Miron, apoteoză: — Singura salvare, în asemenea epoci,

rămîne spaţiul interior. Trebuie să-l descoperim, să-l explorăm. Spaţiul interior! Pe el nu ni-l ia nimeni. Emilia, ironic sastisită: — Din ce ne luarăm, frate?! Hai să-ţi fac o cafea". Şi în aburii cafelei începe o altă discuţie...

Dacă posibilitatea unui roman la Huzurei este aproape unanim contestată, fie şi ironic, surpriza veritabilă a cărţii lui Paul Georgescu provine tocmai din revelarea unui romanesc atît de evident încît nimeni nu poate sau nu vrea să-l observe. Prăpăditul tîrg devine, cam peste noapte dar în virtutea unor legi economico-politice implacabile, scena unor întîmplări fioroase: sînt uciși, nu se ştie de cine, doi oameni, au loc şi nişte atentate, pare-se reale, pare-se înscenate, începe un du-te vino, o frăsuială de persoane importante ori misterioase ca-ntr-un roman senzaţional. Cum spune un personaj: „Tare, fiule, tare, ca la niuiorc, să faci nu un roman, ci un foileton, cu va urma şi celelalte" (în paranteză fie spus, romanul lui Paul Georgescu e primul volum dintr-un ciclu...). La Huzurei se întîmplă, totuşi!, multe: privilegiul dintotdeauna al romanului este să descopere, cu o vorbă mare, că „şi nimica mişcă". Însă nici senzaţionalele întîmplări, nici interminabilele discuţii nu fac adevărata materie a romanului lui Paul Georgescu: ci efortul de aglutinare a unor elemente fără nici o legătură. „Spaţiul interior" la care se referă un personaj nu există, iar exterioritatea nu e luată în seamă: accentul este pus pe exteriorizare, pe discurs, pe darea în expresie. În această direcţie se desfăşoară, de fapt, mai toate romanele lui Paul Georgescu şi *Mai mult ca perfectul* nu face excepţie de la regulă. Prozatorul re-scrie literatura unei epoci (uneori la propriu, ca în *Solstiţiu tulburat*), dar îşi rescrie şi propria literatură, fără frică de repetiţie şi monotonie; mizează pe haz şi har, însă ţinteşte tragicul, deghizîndu-şi din pudoare obiectivul şi făcînd, cu vervă şi ingeniozitate, mare zarvă de cuvinte. Important nu e dacă la Huzurei se întîmplă ori nu ceva, important este *cum se scrie* despre Huzurei — şi din acest punct de vedere romanul lui Paul Georgescu reprezintă o performanţă.

Confesiune și dialog : acestea sînt formele specifice de existență ale literaturii lui Octavian Paler, eseist și prozator al cărui scris impecabil cadențat are mereu solemna gravitate impersonală a unui discurs întocmit în respectul deplin al regulilor elocinței clasice, deși este încărcat de toate neliniștile sufletului modern și acuză o subiectivitate violentă și pătimașă, recunoscută de altfel. Contrast fertil și totodată caracteristic, prezent și în alte planuri. Scriitorul se trage dintr-o familie de țărani ardeleni din partea de nord a munților Făgăraș, zonă și astăzi de o rusticitate severă și grandioasă, fiind însă un om umblat prin lume și deprins cu uzanțele celor mai înalte și mai pretențioase medii. Vorbește impetuos, dar fără efuziuni și pe ton rezolut, inconfortabil pentru interlocutor, deși suportă greu absența dialogului și are o plăcere aproape sportivă a confruntării opiniilor. Jurnalist de mare vocație, pasionat, mobil, inventiv, Octavian Paler are înfățișarea austeră și anacronică a unui consul roman în acțiune, ce trăiește urmînd cu o fidelitate absolută cugetările lui Marcus Aurelius. „Făptuiește, vorbește și gîndește totul — recomanda, cum se știe, filosoful împărat — ca și cum s-ar putea să părăsești viața chiar în această clipă. Căci, dacă zeii există cu adevărat, nu este deloc primejdios să pleci dintre oameni, deoarece, cu siguranță, ei nu te-ar arunca într-o nenorocire. Dacă, dimpotrivă, ei nu există sau nu poartă grija celor omenești, ce-mi folosește să trăiesc într-un univers lipsit de zei, de providența divină ?". Zeii lui Octavian Paler sînt valorile morale, iar Olimpul său e cultura. Nu se îndoiește vreodată de obiectul credinței lui și nici de îndreptățirea acesteia. El și-a făcut, dimpotrivă, un destin din propagarea ei obstinată și trufașă, în care pune energia inflexibilă și autoritară a spiritelor ce suspectează victoriile și sînt stimulate de eșecuri. Este aici intuiția unui vechi adevăr, după care succesul ocultează reacțiunea morală, în vreme ce impasul o provoacă și o întreține, este, cum zice Eugen Simion în-

tr-o schiță de portret, și o „îndîrjire de ascet laic", dar este și un teribil orgoliu, acela de a trăi în cultul unor mari idei, asumate, invocate și slujite fără teamă de ridicol, donquijotește, așadar cu acea grandoare a naivității ce apără de inevitabilele ironii provocate reflex de atitudinile intransigente izvorîte din principii și convingeri absolute. Consulul roman nu știe, sau nu vrea să știe, că Marcus Aurelius nu mai e decît numele unei străzi, strada *Marcu Aoleriu,* cum spuse evident nemuritorul Jupîn Dumitrache... El își continuă, imperturbabil, mărturisirea eliberatoare și face totodată din spovedanie un instrument al confruntării, în planul etic și al ideilor. Romanul *Viața pe un peron* (1981) punea de altfel față în față, printr-o vastă parabolă născută din confesiunea unui campion obosit al dedublării, tocmai triumful moral și morala triumfătorilor, ecuație a cărei dezlegare nu a îngăduit vreodată soluții echivoce.

*

* *

NEVOIA DE A VORBI. Cu toate că *Viața pe un peron* este primul său roman, Octavian Paler nu era, la data apariției cărții, un necunoscut; dimpotrivă, își dobîndise pînă atunci, printr-un strîns șir de scrieri greu de încadrat într-un gen anume (eseu? memorialistică?), un statut special și oarecum privilegiat, de unic reprezentant al unei formule literare pe care el însuși o descoperise și căreia îi conferise forța și strălucirea necesare unei rapide consacrări. Exista, astfel, un „gen Paler", inconfundabil și imposibil de imitat; iar de la primele *Drumuri prin memorie* (Egipt — Grecia), carte publicată în 1972, și pînă la fabulosul, neliniștitul „jurnal (și contrajurnal) mexican" *Caminante,* apărut în 1980, scriitorul își lărgise continuu spațiul literar, inventîndu-i noi forme și consolidîndu-le pe cele anterioare, într-un fel de frenezie bine dirijată a impulsurilor creatoare. Nu sînt mulți scriitori care au un „domeniu" al lor; Octavian Paler era unul dintre puținii fericiți posesori ai unui „ținut" literar în exclusivitate: îl descoperise, îl cîștigase, se identificase cu el. *Descinderea* în roman

petrecută cu *Viața pe un peron* are de aceea, mai întîi, semnificația unei renunțări. Chiar dacă existența unor elemente romanești este incontestabilă în cîteva dintre cărțile anterioare (de exemplu, *Apărarea lui Galilei,* 1978, poate fi considerat, în toată liniștea, drept un roman filosofic), odată cu *Viața pe un peron* Octavian Paler ieșea din teritoriul nobil configurat pînă atunci, aproape o rezervație !, și pătrundea în plebeiana zonă a romanului, gen prin definiție popular, supus și expus tuturor gusturilor și tuturor ispitelor. Simbolicul peron din carte era, de fapt, o arenă ; sau, încă mai bine, o tribună. S-a observat însă mai puțin în comentariile critice, pătrunzătoare și foarte aplicate de altminteri, că principala acțiune a eroului din *Viața pe un peron* este aceea de a vorbi. Romanul nu e pur eseistic sau pur parabolic, așa cum s-a afirmat, deseori mai mult din dificultatea de a i se găsi o încadrare ; e, mai degrabă, realist simbolic, întrucît conține o confesiune dramatică plasată într-un spațiu intens semnificativ. Iar această confesiune nu e cîtuși de puțin reductibilă la impersonalitatea unui eseu ori la detașarea unei parabole : fiindcă e, dimpotrivă, de o tulburătoare și dureroasă concretețe, pulsînd viu ca tot ce este expresia autentică a unei existențe individualizate. Gestul cel mai caracteristic al personajului din *Viața pe un peron* este adresarea ; el își scrie jurnalul, dar o face în vederea *celuilalt* și a *celorlalți :* „scriu cum aș vorbi. În jurul meu e pustiu, iar omul, dacă nu vorbește uneori, moare, nu-i așa ? Pe toți cei care veți auzi, eventual, ce spun, vă consider judecătorii mei. M-am săturat să discut doar cu mine, să mă judec singur". Pustiul, tăcerea nu pot fi învinse decît vorbind ; comunicînd ; stabilind, prin cuvinte și prin cuvînt, o legătură specific omenească. Mai mult chiar decît conținutul însuși al mărturiei și al confesiunilor sale, personajul din romanul lui Octavian Paler se recomandă prin acest impuls al comunicării și prin încrederea în cuvînt ; e, de fapt, un Don Quijote al nevoii de a vorbi. Și o face înfruntînd nu ridicolul, ci absurditatea : fiindcă vorbește în pustiu, într-un gol devastator, unde totul este nisip, simbol al neantului și al morții. „Deșertul era ca un ochi mort, imobil și neîndu-



rător, fixat asupra noastră. O imensă pată galbenă care ne ardea privirea, un gol în care nu există nici un semn de viață. Poate doar șerpii, m-am gîndit... Sau șacalii... Și, într-adevăr, parcă în fața noastră era o turmă de șacali de nisip cu gurile deschise. Aveau dinții lungi de cuarț și ochi rigizi de piatră. În rest, totul în ei era de nisip. Pînă și părul era cenușiu. Stăteau cu gurile căscate, iar tăcerea urla în gîtlejurile lor". Vorbind (scriind), eroul din *Viața pe un peron* sfidează tăcerea, pustiul, nisipul : din jur și din sine. E un refuz implacabil în acest discurs, dar e, în aceeași măsură, și o adeziune. Părăsindu-și, aparent, domeniul ideilor și al valorilor înalte și generoase ce asigurau spațiul și hrana cărților sale de pînă acum, Octavian Paler aduce de fapt în teritoriul romanului românesc de azi, prin *Viața pe un peron*, una dintre marile probleme ale lumii contemporane : nevoia de comunicare, văzută sub dublu aspect, moral și intelectual.

•

• •

PARADOXUL CORDIALITĂȚII. O copertă : un nume — *Octavian Paler*, un titlu — *Polemici cordiale*, o imagine — capul retezat al unei statui grecești, o Afrodită avînd pe partea dreaptă a feței, de la tîmplă pînă către bărbie, o pată de sînge. Astfel se înfățișează o carte care a stîrnit, de la apariție, un enorm interes.

Autorul este cunoscut ; foarte cunoscut. În urmă cu 11 ani, un poet, al cărui nume nu-l trec aici din motive ușor de înțeles*) declara, într-un interviu că „un prieten nou, un singur prieten nou, m-a făcut să revin asupra deziluziei pe care mi-o produsese ideea de prietenie. Numele acestui om — scriitor de neobișnuită vocație și, din păcate, om de o prea aleasă discreție —

*) Adrian Păunescu ; articolul acesta a apărut în revista „Flacăra", al cărui redactor șef era Adrian Păunescu — de aceea am evitat să-l numesc.

este Octavian Paler". Azi, această mărturisire n-ar mai putea fi făcută în aceiași termeni : fiindcă neobișnuita vocație literară a lui Octavian Paler a devenit, de atunci, o realitate publică, de a cărei existență nu se mai bucură doar cîțiva prieteni. Scriitorul publicase pînă în 1972 numai două cărți — un volum de „definiții lirice" (*Umbra cuvintelor*, 1970) și un altul (*Drumuri prin memorie*, I, 1972) de pseudo-însemnări de călătorie ; de atunci încoace, dintr-odată parcă grăbit să cîștige timpul, nu doar și-a intensificat ritmul de apariție a cărților, dar cu fiecare dintre ele și-a extins teritoriul de acțiune și de investigație, modificîndu-și totodată sensibil atitudinea în sensul depășirii contemplației prin participare. Au urmat astfel al doilea volum al *Drumurilor prin memorie* (1974), *Mitologii subiective* (1975), *Apărarea lui Galilei* (1978), „Dialog despre prudență și iubire", de fapt, specie rară în literatura română, un roman filosofic, apoi patetica, neliniștita invocare a unor mari spirite din *Scrisori imaginare* (1979), revelatorul „jurnal (și contrajurnal) mexican" *Caminante* (1980), în sfîrșit, un roman (*Viața pe un peron,* 1981) ce situa într-o esențializată proiecție parabolică problemele de conștiință și devenirea unui personaj trăind dubla existență a solitudinii și a solidarității ; și acum, firește, aceste *Polemici cordiale* (Editura Cartea Românească, 1983). În tot acest timp, scurt de altfel, numele lui Octavian Paler n-a încetat să cîștige în importanță, prestigiu și autoritate, impunîndu-se cu siguranță și strălucire.

Nici titlul noii cărți a lui Octavian Paler nu este necunoscut. Folosită prin reviste de cîteva ori, explicată într-un interviu („România literară" nr. 31, 29 iulie 1982), formula „polemici cordiale" a fost, surprinzător, primită cu ostilitate. Un text din volum (*Neutralitatea activă*) se referă, de altfel, chiar la acest episod, nu fără o sarcastică amărăciune : „la un moment dat, m-am pomenit pronunțînd acest cuvînt «cordialitate», fără să-mi dau seama că el putea să pară unora o provocare, o sfidare, o insultă chiar. Cum adică ? Să ne înfruntăm opiniile fără să ne jignim ? Ce iluzie ! Și ce primejdie ! Cum îi mai reducem la tăcere pe cei care îndrăznesc să nu fie de acord cu noi, dacă discutăm normal ? Nu, sub nici

un motiv așa ceva nu se poate accepta. Trăiască sensul etimologic al polemicii. *Aux armes*, băieți... Toate aceste lucruri nu le-am înțeles de la început. Așa că am circumstanțe atenuante. Cine știe, poate mă abțineam să pronunț un cuvînt atît de odios. Dar, jur pe cenușa iluziilor mele că am crezut în șansa unei dispute intelectuale. Jur pe tristețea mea că n-am știut ce grave confuzii semănau ideile mele despre cordialitate și ce coșmar reprezintă pericolul civilității ! Jur pe singurătatea mea că nu mi-am dat seama cît de inacceptabil era răul de a discuta normal și că, susținîndu-l, mă expuneam ca sfîntul Sebastian tuturor săgeților". Avînd însă mai puține iluzii, Octavian Paler nu renunță totuși la *cordialitate* : ca ideal, măcar.

Șocanta imagine de pe copertă reproduce un detaliu dintr-un tablou *(La mémoire,* 1948) al pictorului belgian René Magritte, despre care se vorbește, dealtfel, și în carte : „Afrodita lui Magritte — scrie Octavian Paler — și-a pătat frumusețea pentru a spune adevărul, dar ea a descoperit, probabil, că trebuie să fie modestă nu din cauza frumuseții, ci din cauza petei de sînge de pe obraz" *(Scurtă istorie a Afroditei)*. Interpretarea aceasta e, fără îndoială, posibilă ; dar lasă loc și altora. Așa de pildă, pata de sînge de pe obrazul zeiței ar putea spune că frumusețea, în secolul nostru, nu mai poate fi pură, inocentă, imaculată ; și, de asemenea, că spre a o dobîndi și apăra este uneori nevoie de același preț ca și pentru a dobîndi și apăra adevărul. De aceea zeița frumuseții nu mai are, nu mai poate avea, doar un chip frumos și senin, lipsit de memorie : pata de sînge de pe obraz o situează în istorie.

S-ar putea, desigur, ca interpretarea mea să nu fie potrivită cu tabloul întreg ; dar corespunde înțelesului general al cărții lui Octavian Paler. *Polemici cordiale* grupează o suită de reflecții, de atitudini și de intervenții avînd ca obiect, în aspectul său cel mai cuprinzător, raporturile dintre cultură și istorie. Care, adaug de îndată, nu sînt însă discutate pe ton abstract și în termenii vagi ai generalităților, cu acea neutralitate derizorie a pseudoteoreticienilor ce-și ascund indiferența și inaderența la o problematică atît de complexă sub

un roi de considerații și fraze stereotipe, deopotrivă de afectate și de golite de sens, ci sînt asumate ca o stare de existență în primul rînd morală. *Polemici cordiale* este, înainte de orice, cartea unui scriitor pentru care cultura și problemele ei reprezintă o realitate trăită și vitală, nu o convenție exterioară vieții sufletești. Implicarea este trăsătura izbitoare a acestor, să le spun așa, *eseuri* de o mobilitate formală ce merge de la discursurile imaginare ale unor personaje fictive pînă la paradoxul abrupt și lapidar; deși mai potrivit ar fi să considerăm că este vorba de un veritabil *jurnal intelectual*. Ne determină să facem această precizare caracterul însuși al cărții lui Octavian Paler: de *mărturie, confesiune* și totodată *pledoarie:* un triplu registru exprimînd puternica personalitate a autorului, ce și-a făcut din trăirea ideilor o formă de viață și de atitudine. Iată de ce *Polemici cordiale* este o carte apropiată în spirit de *Imposibila întoarcere* (Marin Preda) și ca factură de *Bunul simț ca paradox* (Alexandru Paleologu), avînd, ca și acestea, nu numai un titlu memorabil, destinat unei lungi și strălucite cariere în literatura românească, dar și valoarea unui document de conștiință literară și intelectuală. Nota definitorie a cărții lui Octavian Paler trebuie fixată într-un plan caracteristic, și el, acțiunii autorului: cel moral, fiindcă *Polemici cordiale* este o carte a demnității. O demnitate a demersului, limpede exprimată încă din titlu, o demnitate a ideilor asumate și, în sfîrșit dar nu în ultimul rînd, o înaltă demnitate stilistică. Urmînd, parcă, îndemnul lui Arthur Schopenhauer, care spunea că „a scrie neglijent înseamnă să recunoști că nu acorzi prea mare valoare ideilor tale, căci din convingerea pe care o avem despre adevăr și despre importanța ideilor noastre se naște un entuziasm capabil să impună spiritului o grijă neobosită pentru alegerea expresiilor celor mai frumoase, celor mai alese și mai energice", Octavian Paler pune în aceste *dispute intelectuale* toată fervoarea unui spirit pentru care intransigența și luciditatea duc nu la o abdicare de la normele civilității, ci la o afirmare a încrederii în valorile culturii. Fiindcă, scrie Octavian Paler în această carte ce constituie un autentic eveniment literar,

dacă „prieteniile i-au ajutat pe artiști și în genere pe oamenii de spirit să fie mai puțin singuri“, în schimb „adversitățile i-au împins să se delimiteze mai clar și mai intransigent“ și „i-au silit să fie ei înșiși pînă la capăt“. Cu singura condiție, se precizează, ca disputele să se desfășoare în spațiul culturii și nu împotriva culturii. Cordialitatea — și nu altul este paradoxul ei — funcționează, poate funcționa, doar în acest spațiu ; dincolo de care se află barbaria. De aceea, fiind o clară dovadă de demnitate — literară, morală, intelectuală —, cartea lui Octavian Paler este și o patetică invitație la demnitate. Forța ideilor și a culturii este atît de mare încît se dispensează de ideea de forță și de amenințare cu forța : chiar dacă obrazul Afroditei este însîngerat, zeița rămîne la fel de frumoasă și așa rănită e, poate, mai adevărată.

*

* *

JUDECATA DE ACUM. Confesiv și parabolic este și al doilea roman al scriitorului (*Un om norocos*, Editura Cartea Românească, 1984), dar termenii confesiunii și ai parabolei sînt alții, iar cursul pe care îl urmează este insolit, complicat, pe alocuri enigmatic și uneori confuz. Timpul și spațiul nu au identitate circumstanțială precizată, această indeterminare subliniind natura morală și existențială a problematicii romanului, cu atît mai mult cu cît este dublată de o descripție crudă și hiper-realistă a detaliilor, ce capătă adesea un contur halucinant și dimensiuni fantastice și deopotrivă simbolice. La fel se întîmpla însă și în *Viața pe un peron*, chiar dacă nu pe un plan atît de extins ; dar singurătății dezolante și deopotrivă stimulatoare de acolo i-a luat locul în cartea de acum o colcăială agresivă și bezmetică. Personajul din *Viața pe un peron*, un profesor de istorie retras în marginea unui pustiu, se opunea izolării perorînd și inventîndu-și, din amintiri și reminiscențe livrești, o societate imaginară ; cel din *Un om norocos*, în schimb, nu rămîne singur decît rareori, găsindu-se mai întotdeauna sub ochii cuiva ori într-o îmbulzeală promiscuă ;

trece printr-o şcoală de corecţie, printr-un ospiciu, ajunge la puşcărie şi eşuează într-un azil de bătrîni. Şi cadrul natural s-a modificat, deşertul mort şi arzător din romanul precedent fiind substituit de o mlaştină fetidă şi de o vegetaţie delirantă. Octavian Paler nu renunţă totuşi la temele sale favorite (iubire, adevăr, libertate, curaj), însă le proiectează în negativ faţă de romanul anterior, astfel că pînă la un punct *Un om norocos* reprezintă în raport cu *Viaţa pe un peron* reversul, de nu chiar o replică, batjocoritoare şi sarcastică. Dar este şi o completare, cel puţin în aceeaşi măsură. Simplificînd, *Viaţa pe un peron* era un roman despre opţiune ; nu este nimic însă de ales în *Un om norocos,* cel care se confesează aici fiind o conştiinţă malformată ce se hrăneşte exclusiv din vitalitatea resentimentului şi a dezgustului. Se numeşte Daniel, dar în gropile cu lei în care îl aruncă destinul (cuvînt cu o remarcabilă frecvenţă în roman) nu mai întîlneşte decît ferocitatea sordidului, el însuşi fiindu-i un reprezentant. Şi nu e, ca în episodul biblic, un învăţat ce se salvează prin credinţă şi prin ştiinţa de a tălmăci visele altora, ale celor puternici (Nabucodonosor etc.), ci un biet sculptor mediocru, a cărui unică însuşire este că nu are îndoieli asupra lipsei lui de vocaţie şi, în general, asupra lipsei lui de calităţi, fiind şi un fiu rău, un prieten odios şi un iubit detestabil. Aceasta şi e, de fapt, şansa lui : conştient de propria mediocritate, recunoscîndu-şi-o, vrea să o denunţe şi pe cea împăcată, satisfăcută cu sine şi inconştientă, a celor din jur, fiind însă reprimat de fiecare dată cu sălbăticie. Nu este un revoltat, ci un spirit distructiv şi insolent, o fiinţă întunecată ale cărei sumbre elanuri şi josnice porniri nu sînt însă ascunse ipocrit. Norocul de a-şi cunoaşte nu atît defectele, cît condiţia, este însă un ghinion : pentru că nu face din această conştiinţă un secret păzit cu străşnicie. Sfidează tabu-urile derizorii şi grosolane ale mediului şi este pedepsit cu brutalitate, fiindcă din încălcarea interdicţiilor îşi face o voluptate efemeră, nu primul act al instituirii unor noi tabu-uri : se ştie, cine violează un tabu devine el însuşi tabu. Daniel Petric, sculptorul mediocru, nu are nici această vocaţie, el este, mai degrabă, un specialist al impertinenţei gratuite şi

al vociferării fără scop. Nu este recalcitrant în virtutea unui program, nu urmărește o idee, nu este purtat de aprinderea unui sentiment oarecare; dar îi e lehamite de tot și de toate; chiar și distrugerea finală, în care speră, nu apare decît ca o proiecție, ultima, a impulsurilor lui dizolvante, fiindcă nu ia decît accidental și, poate, printr-o inconsecvență a autorului, aspectul unei dorințe de purificare. Azilul de bătrîni, a cărui existență constituie în fond obiectul confesiunii lui și totodată al romanului, se află în el, *este în el*, asemenea unui virus, cum o și spune, devenind exterioritate prin intermediul proiecției onirice. Noul Daniel nu tălmăcește visele altora: le are pe ale lui și le relatează cu aplicație (o aplicație ce-i depășește condiția), pătrunzînd adînc în labirinturile unei realități fantomatice. A fost, într-adevăr, mediocrul sculptor solicitat să meargă la un azil de bătrîni pierdut undeva, pe malul mării, pentru a ciopli în marmura unor stînci mirifice monumentele funerare ale pensionarilor decedați? E doar un vis? Regulile romanului parabolic nu se împiedică de asemenea convenții; azilul însuși este spațiul unei ample figurații simbolice. Nici supraveghetor și nici supravegheat, sculptorul are aici posibilitatea să pătrundă în toate secretele stabilimentului și să le descrie pe măsură ce le descoperă. Azilul e condus de un Bătrîn, pe care însă nimeni nu-l vede, instalat, se zice, într-o sală cu oglinzi, la ușa căreia un paznic fioros veghează în permanență. Un Arhivar depozitează în dosare tot trecutul celor internați, iar o Moașă vulgară și lubrică exercită asupra tuturor, medici, surori, pacienți, o teroare inexplicabilă. Bătrînii înșiși par să ascundă ceva, biografiile lor, cel puțin ale unora, par contrafăcute. Viața în azil se bazează pe frică, pe denunțuri, pe lașitate zeloasă, atmosfera este moral insuportabilă, iar în această lume coruptă și degradată nu există nici măcar în gînd o alternativă. Sculptorul descoperă însă că Bătrînul nu există, fiind numai o ficțiune întreținută interesat, dar în loc să elibereze, revelația lui înspăimîntă și un tribunal constituit ad-hoc din senilii pacienți îl condamnă la moarte. Visul se încheie cu viziunea unui incendiu

mistuind bizara instituţie şi sculptorul se regăseşte într-un pod, amuşinat de guzgani...

Romanul lui Octavian Paler este însă abundent în ramificaţii şi dezvoltări colaterale povestirii despre azil, scriitorul aglomerează, precipitat, episoade şi tablouri ce sfîrşesc prin a compune o naraţiune nu atît labirintică, sinuoasă, cît parcă reflectată într-un şir infinit de oglinzi. Multe sînt, de fapt, autonome, şi puteau lipsi, romanul cîştigînd astfel în coerenţă. Satul cu pescari somnolenţi, în mijlocul cărora se află un Profet cu limba tăiată, cerbii transformaţi în porci, cu instinctele detracate, jurnalul doctorului Dinu, chiar episodul iubirii dintre sculptor şi Laura sînt astfel de „momente“ admirabile în sine, dar care în ansamblu fac romanul încărcat, multiplicînd ideea fundamentală într-o serie de reprezentări redundante. Extraordinarul moment al încercării unui grup de bătrîni de a săvîrşi o agresiune erotică asupra Laurei putea fi, de pildă, unul dintre centrele de maximă tensiune semnificativă ale romanului : se „pierde“ însă în arborescenţa unei imaginaţii epice neobosite. Dacă eroul romanului nu are nici o însuşire, cartea însăşi suferă de un exces de calităţi. Atît de necruţător cu eroul său, ca şi cu universul acestuia, Octavian Paler a fost probabil fascinat de spectacolul proliferării şi a lăsat materia romanului să crească prea mult.

Un om norocos este însă una dintre cărţile deschizătoare de drumuri literare şi orice pionierat cere sacrificii.

EUGEN SIMION

S-a întîmplat în critica noastră un lucru aparent bizar sau cel puţin rămas pentru moment fără explicaţie : dacă pe la începutul anilor '70 exista un mare şi decla-

rat apetit pentru scrierea de istorii ale literaturii contemporane (a și fost o lungă discuție pe această temă, în revista „Tribuna“, azi foarte instructivă ca document) fie independente, fie ca părți din proiectate noi istorii ale întregii literaturi naționale, din acest impuls tineresc au rezultat numai cîteva „schițe“ și o serie, nu totuși foarte bogată, de așa-zise „sinteze parțiale“, iar în timp dorința însăși de a se întocmi astfel de lucrări a scăzut pînă aproape de dispariție. Ceea ce păruse oarecum simplu de înfăptuit în urmă cu un deceniu și jumătate (dificultatea principală constînd — se deduce din discuțiile aprinse purtate atunci — în găsirea celor mai nimerite „metode“) a devenit, s-ar zice, un obiectiv cvasi-inaccesibil. Chiar și numai din perspectiva strictă a volumului de muncă necesar (întrucît o asemenea operă presupune cuprinderea integrală a fenomenului literar din perioada postbelică, descifrarea unei procesualități specifice fixate în cadru istoric, delimitarea de momente și serii tipologice, stabilirea unei ierarhii de valori), o istorie a literaturii române contemporane poate fi scrisă doar în cîțiva ani de lucru intens, exclusiv, absorbant — condiție irealizabilă. Rămîne soluția înfăptuirii pe etape, în timp — și pentru această soluție a optat Eugen Simion, singurul critic, deocamdată, care nu a abandonat ideea întocmirii unei istorii a literaturii române din ultimele patru decenii.

Opțiune determinată de împrejurări, nu programatică. Noul său volum din seria intitulată *Scriitori români de azi*, al treilea *), se încheie cu o postfață conținînd această revelatoare mărturisire: „Cînd am început, cu zece ani în urmă, să mă gîndesc la o carte despre literatura română post-belică, nu știam ce mă așteaptă. Am publicat un prim volum (1974), apoi al doilea (1976), am revenit la primul cu aproximativ 300 de pagini noi de analiză (1978) și promiteam în *postfața* de atunci să închei această aventură în tomul al treilea. N-am putut să mă țin de cuvînt. Aventura continuă“. Criticul speră, o spune în același loc, să-și împlinească lucrarea fie

*) *Scriitori români de azi, III*, Editura Cartea Românească, 1984.

printr-un al patrulea volum, fie cu o nouă ediție, mult adăugită și probabil cu materia altfel dispusă, a cărților de pînă acum. Vom vedea! Cîteva observații de ordin mai general se impun. Eugen Simion se ferește să întrebuințeze termenul de „istorie"; nu însă pentru că l-ar socoti metodologic uzat, compromis, ci mai degrabă dintr-un scrupul profesional. Nu vrea, spus altfel, să epateze prin denumiri bombastice, impozante. *Scriitori români de azi* constituie totuși, așa cum se înfățișează cele trei volume existente, o autentică istorie în construcție a literaturii contemporane. Autorul insistă apoi, din același motiv, asupra caracterului de lucrare deschisă, în curs de realizare, al acestei mari întreprinderi critice: „Volumul de față — se precizează încă în prima frază a *postfeței* noului tom — face parte dintr-o serie și trebuie judecat în funcție de sumarul cărților anterioare". Este însă aici un exces de modestie, poate și o măsură de precauție, întrucît fiecare dintre cele trei volume are, în ciuda aspectului de șantier al ansamblului, un profil distinct. Primul volum (în ediția din 1978) cuprinde, în linii mari, planul întregii lucrări; al doilea, referitor la contribuția postbelică a scriitorilor afirmați și consacrați înainte de-al doilea război mondial, este cel mai unitar și poate fi chiar citit ca o carte independentă, unica de altfel în literatura noastră critică avînd acest obiect; în sfîrșit, acest al treilea volum pătrunde masiv, prin cîteva din capitolele sale, în analiza scriitorilor a căror activitate se desfășoară pe aproape întreaga durată a epocii postbelice. Operațiune deopotrivă delicată și complicată din multe puncte de vedere.

Nu cred să greșesc fixînd aici adevăratul centru de greutate al noului volum. Dintre cei 48 de scriitori a căror literatură este integral prezentată în cartea de acum a lui Eugen Simion, mai mult de jumătate au scris și au publicat de-a lungul ultimilor 30—40 de ani. Evoluția scrisului lor, cu alte cuvinte, reflectă — în forme desigur individualizate — o evoluție mai generală. Despre scriitori cu activitate îndelungată ce acoperă bună parte din epoca interbelică și deopotrivă perioada contemporană a mai scris Eugen Simion și în primul volum din lucrarea sa (Zaharia Stancu, Eugen Jebeleanu, Geo

Bogza, Miron Radu Paraschivescu, Mihai Beniuc ş.a.), dar materia de acum parte să-l fi obligat pe critic la găsirea unui nou ton. Spre deosebire de autorii analizaţi mai înainte, a căror personalitate literară fusese în linii mari fixată pînă către anii '50, scriitorii din generaţiile mai vîrstnice cuprinşi în acest al treilea volum şi-au definit profilul artistic traversînd toate momentele importante din evoluţia literaturii postbelice. Unii, ca Mihail Crama, Leonid Dimov, Marcel Gafton, Al. Paleologu, N. Steinhardt au fost multă vreme (15—20 de ani) absenţi din viaţa literară şi din circuitul public; alţii, ca Maria Banuş, Nina Cassian, Virgil Teodorescu, Ov. S. Crohmălniceanu, A. E. Baconsky, Florin Mugur, Aurel Rău, Ion Băieşu, Teodor Mazilu, Radu Cosaşu, au străbătut vremurile aflîndu-se mereu în vîltoarea schimbărilor şi însoţindu-le cu scrisul lor. Prezentînd cărţile acestor autori, marcate de „clişeele săltăreţe ale proletcultismului“ — şi cît de multe sînt aceste „clişee“! —, Eugen Simion stabileşte un mare model de analiză. Estetic şi nu mai puţin etic. Nu trece sub tăcere „platitudinile lamentabile“, căderile „dezolante“ în versificări de slogane jurnalistice, viziunile „brutal sociologiste“, confuzia „criteriilor de valorizare şi (a) terminologiei critice“, pune degetul pe rană, dar nu pentru a ţintui pe autori, din perspectiva momentului actual, la stîlpul infamiei, nu pentru a-i „demasca“ şi compromite, ci pentru a instrui de, cum spune undeva, „drama talentului copleşit“. Criticul citeşte cărţile ce reflectă această dramă cu un ochi întristat, cu gravitate şi, nu într-un singur caz, înfiorat. E o atitudine concomitent implicată şi detaşată, constructivă, înalt pedagogică. Exemplific prin aceste propoziţii antologice despre Ov. S. Crohmălniceanu: „Personalitatea criticului — scrie Eugen Simion — este complexă şi metamorfozele spiritului său trebuie să fie judecate în funcţie de epoca în care el s-a format şi s-a manifestat. Nu-i deloc uşor să fii critic literar într-un timp în care A. Toma este primit la Academia Română, iar T. Arghezi şi Lucian Blaga sînt siliţi la tăcere. Sau să faci istorie literară într-o literatură din care lipsesc T. Maiorescu, Goga, E. Lovinescu, Arghezi, Bacovia, Barbu, Pillat, Blaga, N. Iorga, Hortensia Papadat-Ben-

gescu și atîția alți scriitori importanți recuperați de-abia în deceniile următoare...“ Iată un mod exemplar de a judeca.

În ciuda inevitabil frecventelor întîlniri cu asemenea situații, al treilea volum din *Scriitori români de azi* este, în toate compartimentele sale, o carte senină și luminoasă, însuflețită de *bucuria literaturii*. Între criticii români de astăzi Eugen Simion are probabil cea mai înaltă capacitate de a trăi plăcerea literaturii. A trăi plăcerea lecturii înseamnă, pentru critic, a o exprima; iar criticul și-a format o tehnică de exprimare a încîntării originală și definitorie. Criticul se achită conștiincios de obligațiile profesionale, trecînd în revistă, de obicei în ordine cronologică, întreaga activitate a autorilor despre care scrie, dînd informații biografice, desemnînd în cîteva fraze un moment anume de istorie literară, o direcție etc., pentru ca odată eliberat de aceste datorii să zăbovească pînă la uitarea de sine în analiza unui poem, a unui roman, a unui eseu. Nu face însă analiză de dragul analizei, în stilul afectat și găunos inventiv al celor care descoperă metafizice adîncimi oriunde, ci pentru a căuta și configura un posibil portret interior al operei și al creatorului.

Formulările sînt adesea strălucitoare și memorabile. La Maria Banuș există „o pipăire nesigură a obiectelor, o percepere a lumii din afară filtrată de o sensibilitate complexă, încercată de o puternică senzație obscură“. La Baconsky „elementele sînt supuse unei dematerializări lente. Ochiul le îndepărtează pînă ce contururile prea energice se șterg“. La Mircea Dinescu „poezia stă în aproximarea ideii de destin pregătit pentru durere“. Nu sînt însă formulări concluzive, ele îndeplinesc mai degrabă o altă funcție: de fixare a unor trăsături prin acumularea cărora să se constituie o imagine complexă a operei văzută dinăuntru. În interiorul fiecărui text critic sînt mai multe asemenea caracterizări, la prima vedere s-ar zice chiar că autorul face risipă; de fapt, Eugen Simion construiește prin desfășurarea solemn voluptoasă a constatărilor, nu pe trunchiul unei singure idei analitice și interpretative. Opera e desfăcută încet, pipăită, degustată, uneori cu mici exclamații fericite, criticul — o și spune

undeva — citește și recitește un vers, un poem etc. pentru a-i găsi sensul, sunetul, spiritul. Pagina critică nu suferă, la Eugen Simion, de nervozitate, e, dimpotrivă, calmă, echilibrată, străbătută de briza desfătării, fin caligrafiată, catifelată și mătăsoasă. Cînd totuși se întîmplă ca motivele de încîntare să lipsească, și se întîmplă, criticul se repliază într-o ironie elegantă, găsește o vorbă de duh, nu atît colorată cît ascuțită, subțire, săgetînd fără a însîngera. Detestă, de altfel, pitorescul și elementaritatea, nu acceptă răsfățul de cuvinte. E, poate, în aceste atitudini ceva din spiritul ploieștean, despre care Eugen Simion, ca brav fiu al urbei lui Caragiale și Nichita Stănescu, a și scris cîteva frumoase rînduri încă în primul volum din *Scriitori români de azi*. Criticul nu s-a născut în orașul în care există și azi o mîndră „statuă a libertății", ci într-o comună prahoveană de sub munte, dar și-a făcut primele studii acolo și are pentru Ploiești și pentru ploieșteni o iubire mărturisită.

Două noutăți importante sînt, în *Scriitori români de azi*, III, mulțimea portretelor fizice făcute autorilor prezentați și considerațiile generalizatoare de tip istorico-literar. În 1974, cînd a apărut primul volum, am scris un articol în care obiectam criticului aspectul static al imaginii de ansamblu. Observație eventual îndreptățită, dar făcută pe un ton arțăgos. Criticul s-a iritat și mi-a răspuns în același fel, iar mai tîrziu, în *postfața* ediției a doua, fără însă a mă numi, a polemizat din nou cu una din formulările mele, folosind ironic inflexiunile unei false resemnări. Acum însă Eugen Simion introduce în cartea sa mici articole despre „mișcarea" literară de la un moment dat, analizează grupări, direcții, orientări (suprarealismul, școala de la revista „Steaua", onirismul), plasîndu-și autorii despre care scrie într-un peisaj istorico-literar ce contribuie la reliefarea personalităților. Același sens îl au și portretele fizice făcute multora dintre scriitorii analizați, modalitate de eternizare a concretului istoric. Portretele făcute de Eugen Simion vizează de aceea surprinderea spiritului unei personalități creatoare și nu într-un singur caz contestă părerile despre ei înșiși exprimate de autori. Un exemplu : întrucît Octavian Paler declară că în afară de Blaga nu-și găsește afinități



cu scriitorii ardeleni, criticul nu ezită să noteze că „Octavian Paler se înşeală. Radicalismul lui moral, obstinaţia cu care îşi urmăreşte ideile în toate scrierile amintesc de luminiştii şi moraliştii ardeleni care, din generaţie în generaţie, s-au bătut pentru latinitate şi adevăr. Adevărul a rămas o temă actuală, latinităţii i-au luat locul, ca teme de speculaţie, singurătatea, libertatea, existenţa în labirintul existenţial..." Informaţiile biografice, multe inedite, sporesc farmecul şi interesul acestor portretizări prin care, odată cu literatura lor, există în pagina critică şi autorii. Fiindcă Eugen Simion aduce, mai pregnant în acest nou volum decît în cele anterioare, un viu sentiment al duratei : literatura română de azi, pare a spune criticul, nu este o ficţiune, ci o realitate bogată, puternică, solid articulată, rezistentă în timp prin valorile conţinute. Istorie în construcţie a literaturii române contemporane, *Scriitori români de azi* este opera capitală a unui mare critic.

•

• •

CRITICA ŞI IMPLICARE. Sînt cărţi care schimbă viaţa celor care le scriu. Neîntrerupt, rămas acelaşi prin direcţie şi desfăşurare, cursul creaţiei se resimte însă decisiv de experienţa străbătută şi înfăptuită ; nimic nu mai este cum a fost, deşi totul pare să fie la fel ca pînă atunci. O lumină nouă, înainte necunoscută, scaldă acum lumea operei : schimbarea constă într-o deschidere de orizont, în cîştigarea unei dimensiuni spirituale ce restructurează integral şi în profunzime.

O asemenea carte modificatoare de perspectivă şi de cuprindere se vădeşte tot mai mult a fi fost „jurnalul parizian" al lui Eugen Simion (*Timpul trăirii, timpul mărturisirii...*, 1977). Scrierea acestui memorial, ce este totodată o carte de reflecţie gravă, de confruntare şi de atitudine, a marcat atît de apăsat biografia creatoare a criticului încît fiecare dintre volumele apărute ulterior, prin material mult deosebite între ele, continuă de fapt, dezvoltîndu-le, temele şi planurile de meditaţie din *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*. În *Dimineaţa poeţilor* (1980),



în *Intoarcerea autorului* (1981), în *Scriitori români de azi, III* (1984), lucrări critice prin excelență, nu confesiuni, mărturii, sau jurnale, Eugen Simion urmărește, și cu cîtă insistență !, problema raporturilor dintre existență și creație, dintre viață și scris, dintre om și autor ; și nu o face rece analitic, detașat, ci implicîndu-se, precizîndu-și neîncetat poziția, angajîndu-se cu fervoare și luciditate într-un demers ce vizează în mod esențial stabilirea unui *model*. Acesta nu este undeva propus, înfățișat ca atare, descris ; dar e prezent ca năzuință în oricare dintre analizele, eseurile, interpretările și portretele existente în noile cărți ale criticului. Comentatorii lor au înregistrat, de altfel, că în scrisul lui Eugen Simion s-a petrecut o transformare ; dar au pus-o de regulă în seama asimilării și a utilizării unor „metode critice" noi ; ca și cum „metodele" pot fi despărțite, izolate de *conștiința* critică. Oricît de perfecționată, o tehnică de analiză rămîne ineficientă în absența unei gîndiri critice vii, a vocației, a rigorii morale, dobîndind în schimb o funcție ornamentală și deopotrivă mistificatoare. Adevăr cunoscut, repetat în noua lui carte*) de Eugen Simion însuși, într-o necesară intervenție despre *gust și metodă în critică* : „Am semnalat, în mai multe rînduri, că o gîndire critică primitivă, conservatoare se ascunde, adesea, sub o terminologie abuzivă, golită de orice sens. Oameni care n-au trecut de nivelul gîndirii critice a lui Chendi utilizează codul textologiei moderne. Sînt cazurile disperate și hilare ale adaptării, și nu în funcție de ele trebuie să judecăm, cred, posibilitățile noilor metode critice". Pentru a face ideea încă mai clară : dacă membrii unor comunități situate la nivelul moral și de civilizație al epocii de piatră folosesc azi, uneori cu o uimitoare dexteritate, cele mai moderne arme de foc, nu rezultă de aici, automat, că mentalitatea lor n-ar mai fi una tribală, canibalică, primitivă. Iar de la asemenea false modernizări nu sînt excluse nici disciplinele, îndeletnicirile și preocupările umaniste, al căror „tehnicism" terminologic nu face deseori decît să travestească o gravă,

*) *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Editura Cartea Românească, 1985.

dramatică și culpabilă îndepărtare de problematica reală a omului. În acest sens ar fi fost mai degrabă de observat că în critica și eseistica lui Eugen Simion de după *Timpul trăirii, timpul mărturisirii* se încearcă o *reconciliere* între om și autor, între cel care trăiește și cel care scrie, între biografie și operă, metodele întrebuințate (de la tematism la semiotică și de la psihanaliză la naratologie) fiind constant puse în slujba unui scop declarat: restaurarea legăturilor dintre existență și creație. Nu, desigur, în spiritul vechiului biografism, dar prin aducerea (sau readucerea) în prim plan a problematicii morale.

Reconcilierea aceasta, mai puțin direct teoretizată decît în eseurile din *Întoarcerea autorului*, reprezintă totuși preocuparea dominantă și în *Sfidarea retoricii*. Cartea, arată criticul, ar fi trebuit să se cheme *Sfidarea retoricii, retorica sfidării*, „titlu mai lung" și care, se precizează, „ar fi sugerat, evident, mai bine ideea" noilor eseuri; dar nu se spune din ce anume motiv s-a renunțat, totuși, la această denumire. Care n-ar fi fost doar „mai lungă", ci ar fi trădat intențiile profunde ale criticului, autenticul său proiect creator, cel care se descoperă și se întrupează în practica însăși a scrisului. Fiindcă analizînd „sfidarea retoricii" Eugen Simion nu închide, sceptic și cu un biruitor surîs demonstrativ, *cercul* eseurilor sale prin delimitarea unei „retorici a sfidării": în realitate, în realitatea textelor lui, el însuși contrapune retoricii (sau, mai exact, diverselor retorici) existența, ca o biruință a vieții asupra tiparelor. Este ilustrativ că într-un comentariu despre un epistolar din vechea Grecie *(Scrisori din vechea Heladă)*, criticul decupează tocmai acest episod: adusă în fața unui tribunal și apărată strălucit de un orator celebru, hetaira care i-a servit drept model lui Praxiteles pentru statuia Afroditei din Cnidos nu poate fi salvată de o sentință drastică decît impresionîndu-i pe judecători cu frumusețea ei fizică. „Judecătorii — notează criticul — rămîn neclintiți în fața Retoricii. Avocatul recurge atunci la un ultim argument: aduce pe Phyrne în fața tribunalului și, printr-un gest energic, îi smulge rochia de pe ea, lăsînd astfel să se arate, în toată splendoarea lor, sînii

divini ai hetairei. Efectul a fost mai puternic decît Retorica". În sens figurat, despre o asemenea *sfidare a retoricii* este vorba de-a lungul întregii cărți a lui Eugen Simion. O sfidare ce se dezvăluie pretutindeni, în pledoaria pentru mitul marelui scriitor („ca să devină un *model*, talentul are nevoie la sfîrșitul acestui veac de un volum sporit al conștiinței"), în numeroasele încercări de configurare a spiritului creator românesc, în constatarea că „literatura continuă să fie o preocupare și o speranță a omului de azi", în mînioasa, întristata consemnare a unei cărți de o răutate meschină despre un mare filosof scrisă de o femeie excepțională ce a stat lîngă el ani în șir fără a vedea în el decît un biet om degradat fizic etc., etc. Se poate afirma, de aceea, că însuși criticul sfidează retorica (ori retoricile) în funcțiune, dar nu pentru a inventa o alta ori altele, ci pentru a proteja și elibera creația de tirania și de inevitabilele lor deformări. Așa se întîmplă de pildă în eseul despre *Cumintea Penelopa și ambiguitățile unui mit*, unde Eugen Simion reevaluează dintr-o perspectivă foarte originală (și un pic misogină !) comportarea soției lui Ulise, deslușind peste tot „numai ambiguități : o femeie *amărîtă*, echivocă, fără măreție, abuzînd de *strategia cumpenei* (ori, ori), intrată pînă-n gît într-o hărțuială cu miză strict economică". „Noroc — zice criticul cu ironie — că sosește în ultima clipă Ulise, căci nu se știe ce s-ar fi întîmplat cu frumoasa și cumintea Penelopa. Textul homeric o prezintă, în orice caz, pe punctul de a-și pierde cumpătul și mitul".

Reevaluări substanțiale, întreprinse din perspectiva existențialului sau, după caz, a creației ca experiență vitală, sînt consacrate operei lui Eugen Ionescu, Mircea Eliade, E. Lovinescu. G. Călinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, într-o suită de texte fundamentale, ce pot constitui, fiecare, punctul de plecare pentru cîte o lucrare independentă. „*Nu* — afirmă criticul despre această carte de tinerețe a lui Eugen Ionescu — e un jurnal în care criza valorilor intelectuale se fundamentează pe o teribilă criză morală" ; și trebuie adăugat, în același spirit, că marele dramaturg de astăzi a continuat să lupte prin creație împotriva vidului, a cărui prezență neliniștitoare duce la „speranța disperării", formulă memorabilă și

semnificativă. La Mircea Eliade sînt descifrate „simbolurile ascunse", miturile existînd în profanul narațiunii realiste, operație ce s-ar fi cerut, poate, extinsă în direcția metamorfozelor suferite de succesivele travestiri ale sacrului într-o materie psihologică și istorică tot mai puțin aptă să-l primească.

Sînt prezente în volum și cîteva texte care, la apariție, au stîrnit reacții aprinse, în primul rînd fiind de amintit articolul despre *Jurnalul de la Păltiniș* scris de Gabriel Liiceanu și al cărui erou principal este C. Noica, *jurnal* ce ar trebui probabil completat — dacă vor fi existînd — cu însemnările lui Andrei Pleșu și Sorin Vieru, deocamdată numai personaje în această carte extraordinară, ce are și sensul unei despărțiri a discipolului de maestru, dar mărturisește, înainte de orice, o tensiune a faptei creatoare ce contrazice flagrant liniștea teoretizată de autorul *Devenirii întru ființă*. Nu e nimic, în cronica lui Eugen Simion, deplasat, criticul rezumîndu-se, de altfel, să constate „inapetența marelui filozof pentru suferință și furia lui necritică împotriva disciplinelor din *orizontul judecății*, în speță a criticii literare", fără a intra într-o discuție de fond asupra sistemului monahal, mănăstiresc pe care, am impresia, îl teoretizează C. Noica. La fel, observațiile în legătură cu *sensul tradiției* arată în Eugen Simion același „critic cu mintea limpede", pentru care nu există decît un singur partizanat valabil : partizanatul cu valorile reale, ce exclude divizarea culturii și respinge anexarea tradiției la mărunte interese de ordin conjunctural.

Notă oarecum aparte fac în acest volum o serie de însemnări cu caracter direct confesiv — impresii din Grecia, o suită de fragmente dintr-un jurnal, o întreagă secțiune cuprinzînd un memorial de călătorie în R. F. Germania. Poate că un volum separat le-ar fi pus mai bine în valoare, deși tonul confesiv, aici mai accentuat în mod firesc, nu lipsește nici din eseurile propriu-zise. În aceste însemnări se face însă auzită o inflexiune nouă, mai dramatică în raport cu „jurnalul parizian", mai gravă. Curiozitatea nu a scăzut, plăcerea de a confrunta impresiile directe cu lecturile a rămas, este însă o tristețe ce umbrește aproape în permanență paginile acestor în-

semnări. „Mă simt — notează criticul la un moment dat — deodată singur, izolat, străin în această lume care se bucură de ultimele zile de vară. Nu pot participa la bucuria lor, ceva ostil crește în mine, o teamă obscură care-mi acaparează, inexplicabil, ființa". Confesiunea, aici, ascunde o rană sufletească, călătoria nu mai este o bucurie, locul uimirii a fost luat de amintiri, un zid nevăzut face imposibilă percepția. Autorul își revine din criză, discută despre spiritul german, analizează opinii și interpretări mai mult sau mai puțin celebre, se întoarce la literatura română, dar un gust amar nu-l părăsește și însemnările se luminează doar la întîlnirea cu prieteni (profesorul Klaus Heitmann și criticul S. Damian la Heidelberg) ori cu colegi de profesie (profesorul Hans Peter Duerr, elev al lui Mircea Eliade). E, în fond, un alt aspect al implicării.

Sfidarea retoricii este un veritabil roman de idei și atitudini, cartea unui critic pentru care literatura constituie o formă de existență, cea mai înaltă.

NICOLAE MANOLESCU

Al doilea volum al eseului consacrat de Nicolae Manolescu romanului românesc* nu este și ultimul, cum prevăzuse autorul și cum și anunțase în prima parte a lucrării, apărută în 1980 : critica se vădește a fi, în timp și pe parcursul elaborării, la fel de imprevizibilă în desfășurare ca și creația propriu-zisă. „În intenția autorului — se precizează astfel în *avertismentul* ce însoțește noua secțiune — acest al doilea volum trebuia să fie și ultimul. Se vede însă silit de întinderea peste așteptări

* *Arca lui Noe, eseu despre romanul românesc*, vol. II, Editura Minerva, 1981.

a textului să se oprească deocamdată după capitolul cuprinzînd *ionicul*. *Corinticul* va forma obiectul unui al treilea volum." Creşterea în dimensiuni nu e totuşi singura schimbare faţă de proiectul făcut cunoscut într-o notă din subsolul unei pagini a introducerii la primul volum. Prezentînd acolo, de pildă, sumarul viitoarelor capitole, Nicolae Manolescu includea la *ionic* şi romanul lui M. Blecher, *Intîmplări în realitatea imediată*: despre care aflăm însă acum că va figura la *corintic*. Dar trecerea aceasta nu se putea produce decît în urma unui proces de clarificare a criticului însuşi în privinţa termenilor şi a perspectivei analitice propuse; şi, într-adevăr, deşi *avertismentul* în laconica lui formulare nu o spune, amplificarea proporţiilor eseului se datorează de fapt reluării şi adîncirii reflecţiilor de ordin teoretic existente în primul volum. Nu e vorba aşadar numai de o „întindere peste aşteptări a textului", ci de revizuiri şi completări ale viziunii critice.

Motivaţia acestei acţiuni pare a consta într-o făţişă nemulţumire a criticului faţă de felul în care a fost primită cartea. El nu se referă, desigur, la seria de atacuri şi de acuzaţii calomnioase pe care le-a declanşat, printr-un lamentabil şi foarte previzibil reflex denigrator, simpla publicare a volumului; cum spunea Lovinescu, „Istoria n-are a se scobori în mocirla patimilor". De critica adevărată se consideră neînţeles Nicolae Manolescu şi, în consecinţă, procedează la noi disocieri, la nuanţări şi adăugiri de natură să facă mai limpede sensul eseului său. Ca atare nu sînt doar analizate, din perspectiva teoretică şi metodologică definită în prima parte a cărţii, o suită de romane socotite de critic a fi caracteristice pentru tipul denumit de el „ionic" (ciclul Hallipa de Hortensia Papadat-Bengescu, *Ultima noapte...* şi *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, *Adela* de G. Ibrăileanu, *Ioana* de Anton Holban — fusese însă anunţat *Jocurile Daniei!* —, *Maitreyi* de Mircea Eliade şi *Vestibul* de Alexandru Ivasiuc); ci se revine insistent asupra terminologiei întrebuinţate, se dau explicaţii suplimentare, sînt invocate noi argumente în favoarea ei, se fac precizări de ordin infinitezimal; pe scurt, acest al doilea volum nu e numai o continuare a celui dintîi, dar şi, în multe privinţe, o

consolidare ; o apărare. Iată, chiar în primele pagini, un pasaj caracteristic. Afirmînd că între *Pădurea spînzuraților* (roman „doric“, după Nicolae Manolescu) și *Concert din muzică de Bach* (roman „ionic“) există o diferență care împiedică alăturarea lor în cadrul aceleiași categorii a romanului „psihologic“ sau de „analiză“, criticul scuză pe comentatorii interbelici de a nu o fi sesizat („Nu putea fi văzută de la început adevărata deosebire“), dar se uimește de perpetuarea în contemporaneitate a neînțelegerii ei. Drept care scrie : „Mai curios este că ea (*adevărata deosebire* — n.n., M.I.) nu se înțelege totdeauna nici astăzi. Cauza trebuie căutată în imprecizia vocabularului critic tradițional. Roman psihologic sau de analiză sînt etichete fie prea generale, fie complet greșite. Unii dintre comentatorii primei cărți a eseului meu au crezut că le pot utiliza în continuare în locul termenului «ionic» propus de mine, considerînd pe acesta din urmă superfluu. Însă «ionic» nu se identifică cu «psihologic» (și cu atît mai puțin cu «analitic») căci ar trebui să pretind, în acest caz, că doricul, în ce-l privește, exclude psihologia. Ceea ce ar fi o absurditate. Cei care au interpretat așa clasificarea mea, mi-au pus în cîrcă definiții pe care nu le dădusem. Cu ceva mai multă atenție, și-ar fi dat seama că folosim criterii diferite : spunînd roman psihologic (sau social, istoric, politic etc.), avem în vedere *obiectul* sau tema romanului, în vreme ce roman doric sau ionic se referă la *perspectiva narativă* și la structura ce decurge din ea“. Etc.

Să examinăm acest pasaj „cu ceva mai multă atenție“, cum cere de altfel chiar Nicolae Manolescu. Se observă, mai întîi, că de nediferențierea celor două romane este învinovățit „vocabularul critic tradițional“, mai exact „imprecizia“ acestuia : formulele de „roman psihologic“ și „roman de analiză“ ar fi doar niște *etichete* și încă unele „fie prea generale, fie complet greșite“. Nu se spune totuși care anume — sînt numai două ! — este „prea generală“ și care „complet greșită“. Se vede însă limpede cum criticul consideră nejustificată întrebuințarea vocabularului „tradițional“ și că urmărește, în fond, să-l înlocuiască prin altul, nu doar mai bun, ci și mai nou (de aceea sînt scoși din cauză criticii interbelici și culpabili-

zaţi contemporanii : cei dintîi aparţin vremii lor, au tot dreptul să fie tradiţionali, ceilalţi sînt însă anacronici). Nicolae Manolescu ar fi, deci, un partizan al înnoirii terminologice ; şi cum orice terminologie implică o tehnică, iar orice tehnică ascunde o metafizică, se înţelege că ofensiva anti-tradiţională nu vizează doar limbajul, ci şi metodele ; şi nu doar metodele, ci şi felul de a gîndi şi situa condiţia romanului ; „filosofia" lui. În al doilea rînd se constată că de fapt acţiunii de reformare a limbajului critic tradiţional privind romanul i se substituie o alta : încercarea de acreditare a unui limbaj critic personal. Acesta e sensul observaţiei că „unii dintre comentatorii primei părţi a eseului meu au crezut că le pot utiliza în continuare (formulele de *roman psihologic* şi *roman de analiză* — n.n., M.I.) în locul termenului «ionic» propus de mine, considerînd pe acesta din urmă superfluu". Nu înnoire pur şi simplu, nu modernizare în genere a limbajului critic, nu eliminarea impreciziei : ci *impunere* a unui anumit limbaj şi a anumitor termeni. A termenilor inventaţi de criticul însuşi. Şi, în sfîrşit, paradoxala repliere în recunoaşterea legitimităţii celor două aşa zise etichete : căci, se spune, dacă ne referim la obiectul romanului putem utiliza în continuare noţiunea de roman psihologic. Ea nu e, de fapt, nici greşită, nici prea generală : se raportează doar la un alt criteriu. O afirmă autorul însuşi în finalul pasajului citat, pe care îl reproduc încă o dată : „Spunînd roman psihologic (sau social, istoric, politic etc.), avem în vedere *obiectul* sau tema romanului, în vreme ce ionic sau doric se referă la *perspectiva* narativă şi la structura ce decurge din ea". Cu alte cuvinte : atît acţiunea de înnoire a limbajului în general, cît şi aceea de constituire a unui limbaj propriu sînt pînă la urmă subordonate unui singur scop : încetăţenirea termenilor de *doric, ionic* şi *corintic*. Iar argumentarea în favoarea lor devine o demonstraţie că nici unul nu este „superfluu".

Întreg pasajul analizat dovedeşte un singur lucru : că Nicolae Manolescu investeşte maximum de energie şi de subtilitate pentru a conferi autoritate şi prestigiu unor termeni care au o valoare mai mult metaforică decît teoretică. De aceea am preferat să amănunţesc un întreg

paragraf în loc să citez, direct, următoarele afirmații din introducerea la primul volum, din care se înțelege clar că atunci criticul însuși socotea *doricul* indiferent la psihologie și la analiză iar *ionicul* interesat exclusiv de ele : „Preferă psihologiei fapta, analizei, epicul, deși dorința lui supremă e de a crea iluzia vieții complete“, se spusese despre romanul doric (p. 33) și : „*Ionicul* romanului înseamnă psihologism și analiză : iar reflecția începe să tragă viața de mînecă“ (p. 33-34). Dacă s-au înșelat acei comentatori care au identificat doricul cu absența psihologiei și ionicul cu psihologismul și analiza, au făcut-o ascultîndu-l pe Nicolae Manolescu.

Nu aș vrea să se deducă de aici că *Arca lui Noe* este o carte superficială. Dimpotrivă : este una dintre cele mai vii și mai pasionante scrieri critice apărute la noi în ultimii ani și marchează o dată în cercetarea romanului românesc, pentru prima dată analizat în întregime, de la începuturi și pînă în prezent. Este o mașină de gîndit ; cum, la urma urmelor, se cade să fie orice carte de critică și nu sînt decît puține. Și am vrut nu atît să-i scad meritele, cît să avertizez de inutilitatea căutării lor într-o direcție sterilă. Fiindcă nu capacitatea de a aplica o metodă și de a utiliza o terminologie diferită de cele consacrate și uzuale îl exprimă cu adevărat pe Nicolae Manolescu, ci inteligența și talentul de a propune interpretări și noi puncte de vedere asupra unor opere „clasate“, pe măsura clasicizării lor, dispensîndu-se cu desăvîrșire de orice constrîngere și dogmatism critic, într-o deplină libertate a gîndirii și a imaginației. Analist extraordinar, el pipăie parcă fibra textului, descoperindu-i secretele și făcîndu-l să vibreze sub atingeri experte. Sub acest aspect, *Arca lui Noe* este, cu inevitabile excepții (Marin Preda, Camil Petrescu), o colecție de analize exemplare ale celor mai importante romane românești, în ansamblu fără egal în critica românească. Nefiind totdeauna profund, este mereu sclipitor ; și mai mult decît convinge, seduce. Nu știe să fie stîngaci, ezitant, învăluitor ; sau nu vrea ; și merge drept la țintă, decis, inflexibil, tăios. Are mistica lucidității (cum altfel aș putea interpreta o afirmație cum e aceasta — „s-ar părea că în criticul român se află, pitit, un fost cititor de povești

pentru copii" ?), dar se lasă îmbătat de recea frumusețe a propriilor fraze (în realitate în fiecare cititor de literatură, nu numai în orice critic, se află „un fost cititor de povești pentru copii"), alunecînd pe suprafața lor sticloasă în paradox și contradicție. „Ionic" prin structură, își asumă un rol „doric" și are nostalgia „corinticului", pentru a-i prelua — totuși ! — originala terminologie. Sau, traducînd, e un artist în postură de savant și care ar vrea să fie filosof. *Arca lui Noe* este expresia integrală a acestei triplicități : analizele — excepționale — sînt puse în slujba unei încercări de înnoire a limbajului („ordinea trebuie făcută înainte de orice în limbaj" — vol. I, pag. 15), prin care se vizează obținerea unei sinteze deopotrivă stilistică și ideologică (definirea tipologică a romanului românesc în corespondență cu evoluția structurilor istorice). Dar criticul nu și-a construit arca pentru a naviga : ci pentru a ne prezenta heteroclitul ei conținut. Și nu oricum, ci, pentru a relua explicația dată titlului, la scară mică și sistematizat, cel puțin în intenție ; prin eșantioane. Foarte bine alese, descrise și interpretate într-un chip memorabil, dar aflate într-o ambarcațiune-muzeu, ancorată la țărm. Motivația (nemulțumirea de a nu fi fost înțeles) nu e însă tot una cu cauzele : cea dintîi este subiectivă, celelalte sînt obiective. Nicolae Manolescu procedează în acest al doilea volum la o reluare a discuției despre cei trei termeni, fiindcă de fapt ei nu sînt suficient de limpezi. Sînt metaforici, nu tehnici ; deși citind, spre exemplu, o opinie a lui Alexandru George, criticul face această observație copilărească : „Într-un limbaj nu destul de tehnic, aceasta este chiar deosebirea principală între romanul doric și cel ionic...". Sau, altă dată : „În acțiunea romanului tradițional (eu aș zice doric)...". Întrucît e „mai tehnic" să spui *doric* și nu *tradițional ?!* Al doilea termen, așa imprecis cum e, are avantajul de a fi totuși cunoscut și acceptat : nimeni nu va considera „tradițional" (adică doric !) *Patul lui Procust* și relativist, psihologizant (adică ionic !) *Un om între oameni* ! Oricîtă neîncredere aș avea în capacitatea unor termeni „tehnici" de genul *actant*, *diegeză* etc. de a provoca, reflex, o perspectivă critică nouă, îi cred totuși mai adecvați sub raportul tehnicității, chiar dacă sînt re-

barbativi. Iar *doric, ionic* și *corintic* sînt de fapt metafore, nu concepte, deși Nicolae Manolescu pune în susținerea lor ca noțiuni o energie critică impresionantă, luîndu-i în serios și considerîndu-i bază a unui nou limbaj critic, ce refuză însă să se întemeieze. De aceea distanța dintre primul volum și cel de al doilea constă, pînă la urmă, într-o apreciabilă pierdere a — cum să zic? — simțului umorului. Capitolul introductiv al primei părți, intitulat chiar *Doricul, Ionicul* și *Corinticul,* era protejat de excese printr-o sănătoasă ironie; care acum a dispărut, fiind înlocuită de o severitate intratabilă și un pedantism neașteptat. Poate *corinticul,* în care „un dumnezeu jucăuș *reface* lumea", să aducă o necesară elasticitate „sistemului"!

•

•

MUZEUL ROMANULUI. „Mi-a plăcut întotdeauna să fiu profesor. De copil: țin minte că am încercat să-l învăț să scrie și să citească pe fratele meu, cu cîțiva ani mai mic decît mine, folosind drept tablă un dulap din camera noastră, în fața căruia jucam ore întregi rolul profesorului" — de această mărturisire a lui Nicolae Manolescu, făcută într-o convorbire cu Gheorghe Grigurcu (publicată în revista *Familia* nr. 3, 1983), mi-am adus aminte după ce am terminat de citit al treilea — și ultimul — volum al „eseului" său despre romanul românesc*, incontestabil cea mai întinsă și mai temeinică lucrare din cîte s-au consacrat pînă acum acestei teme. Și, totodată, sub aparența unei dezinvolte modestii, cea mai ambițioasă: fiindcă Nicolae Manolescu a scris, cu toate că din prudență pretinde că nu, o istorie a romanului autohton, dublînd-o însă cu o teorie originală asupra genului, raportată și aplicabilă în egală măsură la romanul european și american din secolele XIX—XX și, încă mai mult, triplînd-o cu o evocare mediată de anali-

---

* *Arca lui Noe, eseu despre romanul românesc,* vol. III, Editura Minerva, 1983.

zele literare a evoluţiei sociale româneşti din ultimii 100—130 de ani.

Primele două volume (apărute în 1980 şi, respectiv, în 1981) au fost în genere primite foarte favorabil, deşi rezervele şi obiecţiile de tot felul n-au lipsit, fenomen de altminteri firesc : suspectă ar fi fost numai absenţa lor, întrucît în critică permanentizarea elogiului neţărmurit e semn sigur de decadenţă morală şi profesională. Cele mai multe, cînd n-au fost rezultatul unor simple neînţelegeri, s-au referit însă la chestiuni de detaliu. Într-o lucrare cu asemenea cuprindere şi desfăşurată pe atîtea planuri pot exista — şi există — destule afirmaţii, judecăţi, concluzii, observaţii, interpretări direct contestabile ; pot fi — şi chiar sînt — capitole întregi insuficiente dintr-un motiv sau altul ; dar nici valoarea şi nici importanţa cărţii nu se micşorează datorită lor ; *Arca lui Noe* rămîne cea mai însemnată sinteză critică de pînă acum despre evoluţia şi formele romanului românesc, de altfel singura de mari proporţii.

Nu este însă o carte „indiscutabilă“ ci, dimpotrivă, una de natură să deştepte şi să stimuleze controversele cele mai fertile, fermentul dintotdeauna al unei vii mişcări intelectuate şi culturale ; unde nu sînt dispute, confruntări, discuţii, spiritul se împotmoleşte. *Arca lui Noe* poate fi, la urma urmelor, şi integral respinsă ; dar cu condiţia ca perspectivei propuse şi ilustrate analitic de Nicolae Manolescu să i se opună o alta formulată în termeni valabili ; este exact ceea ce nu s-a întîmplat pînă acum, dacă facem abstracţie de un studiu al tînărului critic Radu G. Ţeposu despre care există o lungă trimitere în acest al treilea volum al „eseului despre romanul românesc“. În ce mă priveşte mi-am exprimat — scriind despre al doilea volum din *Arca lui Noe* — opinia că termenii metaforici întrebuinţaţi de Nicolae Manolescu nu au rigoarea tehnică a unor concepte, ceea ce îi face oarecum nesiguri : obiecţie reluată apoi şi de alţii, căreia criticul îi răspunde în postfaţa volumului de acum aproape printr-o glumă, invocînd acest citat din Proust : „pentru ca lucrurile să pară noi, chiar dacă sînt vechi, şi chiar dacă sînt noi, în artă e nevoie, ca şi în

medicină, ca și în mondenitate, de nume noi". Răspuns inteligent și ingenios, totuși nu la obiect.

Și, mai ales, defavorabil în subtext lucrării înseși. Fiindcă Nicolae Manolescu nu doar a dat niște „nume noi", schimbînd pur și simplu o serie de etichete critice considerate uzate cu altele mai proaspete, ci a întreprins o substanțială acțiune de clasificare și sistematizare (pe alocuri, inevitabil, de re-clasificare și de re-sistematizare) a romanului românesc și, prin prezența nivelului teoretic, a celui universal. Dovada cea mai bună și de ordinul evidenței este că, odată așezate în „sistemul" său, majoritatea romanelor analizate îngăduie o înțelegere a lor nu doar mai profundă, ci și sensibil diferită de cele curente. Nicolae Manolescu a alcătuit, de fapt, un muzeu imaginar al romanului românesc, organizat după o concepție personală : este urmat, aproximativ, firul cronologic și este urmărit, cu insistență, criteriul tipologic. *Arca lui Noe* nu conține astfel nici un inventar al romanelor românești (probabil de aceea s-a și ferit criticul să-și numească lucrarea *istorie*, deși gîndirea literară românească a depășit faza confuziilor dintre enumerare și sinteză) și nici o succesiune a formelor istorice atestate de evoluția romanului autohton : este mai mult o *istorie a formelor*, pe care Nicolae Manolescu le-a redus la trei tipuri — *doric*, *ionic* și *corintic* — în funcție de perspectiva narativă și de atitudinea autorului, stabilind totodată că ambele relații reflectă, în rezultatele lor, și anumite „modele" sociale. Nu l-au interesat atît romancierii cît romanele ; și nu totalitatea, cît exemplaritatea. Fiind totuși o istorie a romanului românesc, *Arca lui Noe* o expune prin eșantioane : prezențele, ca și absențele, nu au altă semnificație. Trebuie făcută limpede această precizare, deoarece selecția este mereu funcțională, nu valorică ; mai mult, un roman „corintic" nu va fi, prin definiție, superior unuia „doric". Vîrsta „corintică" înfățișată în cel de al treilea volum nu este în mod obligatoriu și o culminație estetică ; reprezintă, doar, cea mai nouă cristalizare a unei evoluții care continuă. Împrejurarea, subliniată de autor, că sînt romancieri a căror operă poate asigura exemple pentru toate cele trei tipuri sau că într-un același roman sînt folosite procedee aparținînd

deopotrivă „doricului“, „ionicului“ sau „corinticului“ nu pune sub semnul întrebării concepţia însăşi. *Arca lui Noe* este în primul rînd o lecţie despre roman, un *curs* în acelaşi timp instructiv şi plăcut despre cel mai vital gen literar; toate cele trei nivele amintite ale cărţii (istoric, teoretic, sociologic) sînt subordonate acestui obiectiv. Criticul nu este numai un organizator al muzeului: este şi un ghid amabil ce ne conduce prin sălile lui, explicîndu-i funcţionarea, arătînd spre ceea ce crede că merită a fi văzut, încadrînd totul într-un cîmp de referinţă nici sumar şi nici excesiv, revizuindu-şi păreri mai vechi, revenind asupra unor afirmaţii anterioare. Un singur exemplu este suficient: în acest al treilea volum fiind vorba mai ales de romane contemporane, pe care Nicolae Manolescu le-a recenzat îndeobşte la data apariţiei, se putea întîmpla ca măcar în cîteva cazuri criticul să-şi reia, pur şi simplu, textele. Dar n-a făcut-o: şi, în plus, în cîteva cazuri (mai ales la George Bălăiţă) şi-a reformulat nu doar analiza ci şi interpretarea (romanul *Lumea în două zile* fiind acum, de pildă, privit ca o scriere în registrul jovialităţii, nu al ironiei, cum se afirmase în cronica scrisă la apariţia cărţii). *Arca lui Noe* este cartea unui profesor ce ştie să-şi travestească în dezinvoltură atitudinea didactică (n-a izbutit oare Nicolae Manolescu să familiarizeze, datorită acestei cărţi, un public foarte larg cu noţiuni şi procedee critice socotite a fi doar pentru uzul unor specialişti morocănoşi?), un profesor modern, ce nu ezită nici să afecteze nesiguranţa cînd în realitate este foarte sigur pe sine şi nici să se slujească de avantajele unui remarcabil talent literar pentru a-şi acredita judecăţile. Nimic improvizat în aparent lejerele lui consideraţii, nimic plicticos în expunerea celor mai încurcate chestiuni de teorie literară; acolo unde alţii se împiedică într-o terminologie rebarbativă şi reuşesc să-şi adoarmă cu fraze căznite pînă şi redactorii de carte, Nicolae Manolescu aduce lumina unei inteligenţe limpezi şi a unui dar de expresie ieşit din comun.

Sînt zeci, poate sute de motive pentru a nu fi de acord cu el de-a lungul celor trei volume din *Arca lui Noe*, dar mai cu seamă în astfel de condiţii a vedea în

această carte una dintre marile sinteze critice ale epocii postbelice — cum nu mă sfiesc să o spun că este — devine aproape o obligație elementară.

*
* *

CUM și CE. Prin 1965—1966, după numai cîțiva ani de cronică literară în paginile „Contemporanului" de atunci, Nicolae Manolescu devenise aproape un simbol al sfidării atitudinii profesorale; într-un fel cum altădată numai G. Călinescu îndrăznise (în critică; în poezie și în publicistică un rol similar avusese, încă mai înainte, Tudor Arghezi), tînărul foiletonist încălca dezinvolt convențiile, pronunțîndu-se pe tonul cel mai degajat și mai familiar în chestiuni a căror gravitate impunea de obicei un protocol impersonalizant al rostirii, dînd judecăți în răspăr cu cele constituite ori acceptate printr-un consens complice, afișînd programatic și ostentativ o subiectivitate de tip artistic, scriind, în sfîrșit, cu o naturalețe, o prospețime și o mobilitate a expresiei ce contraziceau flagrant sobrietatea standardizată a textelor critice din epocă. Vremea literară se afla în plină schimbare. Cronicarul „Contemporanului" nu era singurul critic tînăr sau mai puțin tînăr care, într-o atmosferă culturală prielnică, tot mai prielnică de la o zi la alta, era angajat, poate mai mult dintr-un bun instinct decît dintr-o conștiință limpede a importanței momentului, în procesul mai general de normalizare a climatului și a vieții literare românești; era însă cel mai *vizibil*; și îi plăcea să fie așa, să se detașeze, să se izoleze, să se separe, adeseori sacrificînd, nu se poate ști dacă pe altarul orgoliului sau al spiritului critic, apropieri și afinități a căror acceptare i-ar fi limitat probabil libertatea de a fi singur și diferit. Dar, mai ales, trecea drept un adversar ireductibil al mentalității didactice, așa cum se alcătuise aceasta de-a lungul anilor ce aveau să fie mai tîrziu înghesuiți, printr-un pseudonim de largă circulație, în cuprinsul unui singur deceniu, e adevărat, simbolic înțeles; iar cînd nu se ignora că incomodul tînăr critic este el însuși cadru didactic (asistent universitar, pe a-

tunci), se găseau (se mai găsesc?) „voci literare" ipocrit neliniștite de o pretinsă incompatibilitate între spirit și profesie. Cum, adică, e posibil ca un profesor să stimuleze imaginația (termen favorit al tînărului Manolescu, aproape un blazon), să disprețuiască și să dinamiteze locurile comune, să îndemne la îndoială și gîndire proprie, să aibă idei personale, să batjocorească platitudinea și clișeele, să scrie constant la revistă, cu o hărnicie lipsită aparent de orice efort, ca în joacă, de unde impresia de facilitate, reușind să fie mereu atrăgător, interesant, nu doar lizibil ci și plăcut la lectură — în loc să debiteze solemn banalități, în loc să încropească articole late din fraze gata făcute și bune la toate, în loc să plictisească, în loc să fie pompos, marțial, cîlțos și silnic? Era posibil. A fost posibil.

Două ecouri tîrzii, unul direct și altul mai mult aluziv, ale anilor și împrejurărilor de atunci pot fi regăsite în noua carte a criticului, un alt volum din seria intitulată *Teme* *, al patrulea. Nicolae Manolescu a devenit, între timp, un veritabil Profesor. N-a făcut, e drept, o carieră didactică spectaculoasă, ci una mediocră; dar lectorul universitar de astăzi se bucură, printre studenți și seriile succesive de absolvenți, de un prestigiu în multe privințe considerabil; de altfel, mulți dintre criticii români, de la Maiorescu și pînă la G. Călinescu și Tudor Vianu, au fost și eminenți dascăli. Cărțile lui, în special *Arca lui Noe*, lungul studiu despre formele și evoluția romanului românesc, sînt lucrări de căpătîi pentru tineretul studios și pentru profesorii de literatură și de limbă română; funcționînd de aproape un deceniu în paginile „României literare", foiletonul său e o instituție, instanța critică în mod sigur cea mai urmărită; de mai mulți ani, conduce un cenaclu literar studențesc, reabilitînd astfel o bună tradiție a literaturii române, aceea a cenaclurilor îndrumate de critici, nu de creatori propriu-ziși, care prin însăși condiția lor sînt mai înclinați către pitoresc, admirație mutuală, exhibiționism și judecăți capricioase, determinate de „gust", nu de spi-

*) *Teme 4*, Editura Cartea Românească, 1983.

ritul critic — a se compara, în acest sens, *Junimea* lui Maiorescu și *Literatorul* lui Macedonski.

Nu întîmplător am amintit numele lui Tudor Vianu. Cînd, pe la jumătatea deceniului '60—'70, Nicolae Manolescu a scris o cronică „rea" și mai ales „de sus" (o specialitate a sa, de altfel) despre o carte de Tudor Vianu, adversarii lui — care nu erau însă cîtuși de puțin și partizani, în spirit sau de idei, ai autorului *Esteticii* — aproape că l-au învinuit de ultragiu cultural. „Recenzia — spune, acum, Nicolae Manolescu însuși — a părut insolentă admiratorilor lui Tudor Vianu și trebuie să recunosc că nu erau departe de adevăr". O revizuire? N-ar fi nici prima, nici ultima; dar criticul adaugă: „nu retrag nimic din ce am scris atunci, încerc doar să-mi explic mie însumi atitudinea". Și urmează o lămurire foarte interesantă, nu atît în sine, cît prin termeni („cu suficiența vîrstei, îmi spuneam că...") și prin natura concluziilor: psihologice, nu literare și nu morale. „Cînd sîntem tineri — scrie astfel Nicolae Manolescu — sîntem cu inocență dogmatici. Absolutizarea unui fel de a judeca lucrurile ne răpește posibilitatea judecării senine. Toleranța, care e o mare bucurie a spiritului, se învață mult mai tîrziu. Astăzi nu numai că lectura lui Vianu nu mă mai irită, dar găsesc în ea un motiv de plăcere, pe care n-aș fi conceput-o, măcar, acum douăzeci de ani. E poate bizar, dar oarecum iritantă a devenit pentru mine lectura lui Călinescu, printr-o inversare psihologică. În tinerețe, avem psihologia emulului, care acceptă doar ceea ce se află în sfera modelului său și tinde să nege restul; la maturitate, simțim nevoia unei confruntări mai largi și ne îndepărtăm de ceea ce se află prea aproape de noi".

Nu pun la îndoială nici „suficiența vîrstei" (deși suficiența adevărată nu dispare cu înaintarea în ani, dimpotrivă, se agravează: tocmai că în tinerețe spiritul este mai deschis, mai profund, prin fermentația firească a vîrstei), nici „psihologia emulului", nici „absolutizarea unui fel de a vedea lucrurile"; numai că vorbind despre toate acestea criticul se trage îndărătul unui tipar impersonal, atitudinea sa în cazul dat (poate și în altele) devenind astfel ilustrarea unei legități universale, ineluc-

tabile; atît de puțin complezent cu alții (mai ales cînd e vorba de critici; iar dintre aceștia mai ales cînd e vorba de cei importanți), Nicolae Manolache e, cu sine, prevenitor și ceremonios. Înclin să cred că explicația lui suferă de generalitate: e valabilă oricînd și oriunde. Jertfește, cu alte cuvinte, particularul, concretul istoric, adevărul propriu al unei situații, al unui moment, al evoluției unei personalități. Cînd am încercat (în portretul făcut criticului în *Scriitori tineri contemporani*) să analizez „călinescianismul" lui Nicolae Manolescu din perioada începuturilor sale, am afirmat că era literal, nu de structură. *Toți* criticii din acel moment „călinescianizează", așa cum pe la 1890—1900 toți poeții „eminescianizează", formula călinesciană reprezentînd însă nu o modă și un fenomen de epigonism, ci o garanție a libertății (și a eliberării) expresiei critice din canoanele dogmatismului; sau, și mai exact, o soluție. Este ceea ce și spune, dar — ce păcat! — fără să insiste, și N. Manolescu în textul din *Teme 4* la care mă refer: „nu mă interesa — precizează criticul — *ce*-mi spun *Cronicile optimistului*, ci *cum* anume, adică spiritul lor". Dar să fie reductibil oare spiritul unei scrieri — fie ea un roman fluviu, un poem, un eseu, o recenzie — la *cum*?! Atenția absolutizată pentru *cum* nu atrage oare indiferența la *ce*, cu toate consecințele ei?

Evoluția lui Nicolae Manolescu nu s-a făcut „de la Călinescu" spre „Vianu" ori altceva/altcineva, (numele avînd semnificația unor repere): s-a făcut de la „călinescianismul" astfel înțeles. Și, mă grăbesc să adaug, această înțelegere denatura de fapt sensul însuși al spiritului călinescian, de neconfundat cu partizanatele, atîtea cîte au fost, atîtea cîte sînt, ce îl trădează sub aparențe de fidelitate mergînd pînă la idolatrie. Critica românească de azi, în tot ce are mai bun, și prin toți reprezentanții săi importanți, atît de numeroși, a intuit ori și-a conștientizat riscurile (morale și intelectuale, deopotrivă) ale interesului excesiv pentru *cum* în dauna lui *ce*. Nicolae Manolescu însuși, din această perspectivă, oferă o ilustrare convingătoare a procesului, cu atît mai vizibil în cazul său cu cît părea (nu spun și că ar fi fost) cel mai puțin disponibil pentru o ase-

menea evoluţie. Nu susţin că astăzi criticul scrie mai puţin bine, mai puţin expresiv, că stilul său ar fi devenit rigid, sărac, precar ; cum nu este nici al celorlalţi critici cu autoritate ai momentului actual, de la mereu tînărul în spirit Şerban Cioculescu la (încă) tinerii biologic Mihai Dinu Gheorghiu, Ioan Buduca, Dumitru Radu Popa, Radu G. Ţeposu, Ion Bogdan Lefter ; scrie însă mai *eficient*. Problema lui *cum* nici nu se mai poate pune, de fapt : ţine de un stadiu elementar, denotă — atunci cînd totuşi trebuie invocată — existenţa unui nivel rudimentar de cultură ; or, azi literatura română a depăşit în chipul cel mai evident impasul în care o aduseseră aplatizările normative înainte de jumătatea deceniului '60—'70. Nicolae Manolescu crede că poate întrevedea la Tudor Vianu „o convingere foarte adîncă", „anume necesitatea de a funda viaţa intelectuală pe respect reciproc şi pe adevăr" : *eficienţa* în critică provine din conştiinţa activă a acestei necesităţi. O conştiinţă profesională, funcţionînd ca atare — iată ce a cîştigat critica românească de azi. Iar noile *Teme* ale lui Nicolae Manolescu pot fi citite şi ca un document specific al dobîndirii acestei conştiinţe, fie că observăm rarefierea asociaţiilor anecdotice dintre lumea literaturii şi viaţa cotidiană (al căror campion e, în momentul de faţă, Alex. Ştefănescu), fie că remarcăm creşterea progresivă a interesului pentru precizie, transformarea criticului dintr-un interpret ingenios într-un expert al analizelor foarte aplicate, fie că, prin efectul punerii alături a unor texte scrise la mari intervale de timp, se creează impresia de contrazicere acolo unde este în fond o evoluţie (de aceea şi sînt, probabil, indicate datele primei apariţii). *Temele* lui Nicolae Manolescu reprezintă o autobiografie spirituală indirectă.

*
* *

CÎT CUPRINDE. Al cincilea volum din seria *Teme*-lor lui Nicolae Manolescu *, la fel de policrom prin unghiul

---

*) Nicolae Manolescu — *Julien Green şi strămătuşa mea (Teme 5)*, Editura Cartea Românească, 1984.

de tratare și de variat prin obiect ca și cele precedente (I—1971 ; II—1975 ; III—1978 ; IV—1983), conține o instructivă explicație-bilanț. „Cînd am publicat, acum aproape un deceniu și jumătate, întîia culegere de astfel de *Teme*, nu aveam — scrie criticul — o idee foarte limpede despre natura lor. Îmi convenea, în schimb, formula lor lapidară, de «efemeride», în stare să-mi ofere un spațiu publicistic pentru preocupări momentane, care nu aveau nici o suită (mi se întîmpla, ca și astăzi, să sar de la una la alta, urmărind un capricios grafic al lecturii), nici anvergura unor studii sau cărți. Cu timpul mi-am dat seama că mă exprimau pe mine însumi mai profund decît aș fi crezut și că, departe de a se constitui din firimiturile căzute de la masa unor întreprinderi critice de amploare, își aveau autonomia și specificul distinct. Abia recitindu-le am înțeles că, în esența lor, erau de fapt niște încercări de a provoca pe cititorii de literatură și, poate, și pe unii specialiști, să vadă cu alți ochi anumite laturi ale obiectului nostru. Intenția inconștientă din care s-au născut era mult mai puțin aceea de a convinge decît aceea de a incita la lectură și la gîndire. Nu aveam pretenția să rezolv nimic, doream doar să provoc rezolvări".

Urmează, după cîteva disocieri privind jocul și paradoxul ca forme esențiale de acces „la problemele cele mai grave ale literaturii", o comparație surprinzătoare — „criticul adevărat își inventează el însuși, și de fiecare dată, rețeta cercetării. El seamănă mai curînd cu gospodinele care știu pe dinafară cum se face prăjitura și pun după ochi zahărul sau făina trebuitoare decît cu cele care nu se pot despărți de cartea de bucate a Sandei Marin. Ar fi ridicol să negăm utilitatea «algoritmilor» din aceasta din urmă, dar rareori prăjitura iese gustoasă cînd e făcută după rețetă". De aici pînă la considerarea eseului drept o „provocare adresată tocmai rutinei din meseria noastră" nu e decît un pas previzibil. Mai puțin previzibilă este încheierea, criticul făcînd această precizare : „«provocarea» (cîtă este !) din «temele» mele se adresează, în primul rînd, celui care le scrie. De rutina mea mi-e frică, de pagina bătrînicioasă și ternă care-mi poate ieși de sub condei, de extenuarea

materiei mele cenușii. Mai ales că știu că plăcerea (nu doar a lecturii) nu e eternă și că, la capătul ei, mă așteaptă, dacă voi trăi destul, lunga iarnă a răspunsurilor la întrebări pe care nu voi mai fi în stare să mi le pun". Așadar, o exersare continuă a imaginației și a inteligenței, o gimnastică intelectuală de întreținere : să fie doar atît ?

Precizarea lui Nicolae Manolescu, în ciuda accentului confesiv, pare diplomatică. Noile sale „teme", ca și cele anterioare, nu au nimic din gratuitatea funcțională a unor exerciții de îndemînare speculativă. Analizate, își vădesc nu doar unitatea, dar și fondul grav, consistența problematică, iar plăcerea lecturii, despre care criticul vorbește deseori, este întrecută de plăcerea scrisului, de *bucuria* scrisului mai exact, aproape niciodată totuși declarată. În acest sens trebuie interpretată și comparația, pe care am citat-o, dintre criticul „adevărat" și gospodina pricepută. Nicolae Manolescu s-a specializat în astfel de asocieri neașteptate, prin care se trece brusc dintr-un plan înalt, abstract, nobil, într-unul familiar, concret, laic ; dar în vreme ce la el procedeul are întotdeauna ca rezultat o înviorare a paginii și o fixare a ideii, la cîțiva (mai tineri) imitatori duce aproape mereu la banalitate : să fie pentru că, de fapt, autorul *Teme*-lor nu stabilește propriu-zis o asemănare, ci mai degrabă exemplifică ori nuanțează un concept sau o anumită relație ? Cu oarecare atenție se observă, de pildă, că în peisajul la care mă refer termenul „rețetă" este mai important decît apropierea dintre un critic autentic și o bună gospodină ; de altfel, nu e improbabil ca asocierea însăși să fi fost generată exclusiv de apariția în text a cuvîntului „rețetă". Mai ales că luată în serios, citită la propriu, analogia nu rezistă : în cărțile de bucate există o formulă enigmatică prin care se lasă totdeauna o anumită libertate de manevră. Este prescrisă durata exactă a unor operațiuni (fierbere, coacere, frigere, amestecare), sînt indicate cu precizie farmaceutică diversele cantități de alimente necesare, dar nu o singură dată la capătul tuturor lămuririlor se spune doar atît : „cît cuprinde" ! Chiar și cea mai canonică, mai ortodoxă ori mai obedi-

entă (față de rețetar) gospodină e astfel constrînsă la inițiativă personală...

Problema reală nu constă, deci, în a respecta ori a nu respecta „rețeta" (păstrez termenul lui Nicolae Manolescu); hotărîtor e să stabilești „cît cuprinde" *(cît trebuie,* dar și *cît poate)* textul critic. Și nu oricum, ci în funcție de obiect și destinație. Forma supremă a libertății critice este adecvarea; rutina, din această perspectivă, apare ca expresia impersonalizată a lipsei de adecvare, întrucît nu extinde cunoscutul, ci neagă existența necunoscutului, nu acceptă și nu cercetează noul, ci îl subordonează mortificant și reflex vechiului. Inadecvarea este conservatoare și, în plan etic, imorală. Nu respinge imaginația, dimpotrivă, o folosește ca pe o armă împotriva libertății, cu atît mai redutabilă cu cît împrumută aparențele acesteia: imaginația în slujba rutinei și a inadecvării devine o libertate des-frînată. Disocieri necesare, fiindcă „temele" lui Nicolae Manolescu au, în mare parte, tocmai această calitate: separă libertatea critică de pura imaginație într-o suită de aplicații concrete, a căror notă dominantă este dată de căutarea celui mai potrivit (adecvat) unghi de analiză. O carte despre procesul de la Nürnberg e citită din perspectivă morală (cu o singură excepție, toți acuzații și-au tăgăduit culpabilitatea, rostind, ca Göring, asemenea triste fraze sforăitoare — „Pe calea pe care am mers, m-am lăsat condus doar de dragostea fierbinte pentru popor, am luptat pentru libertatea, fericirea și viața acestuia" !!). *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* favorizează criticului două observații importante: despre rolul teatrului în rafinarea sufletească a eroului și despre transformarea locurilor reale în locuri comune literare. Intrînd în *lumea poveștilor*, Nicolae Manolescu descoperă că învinge, întotdeauna, abilitatea, nu binele, reflexul unei teme profunde: spiritul omenesc înfruntînd natura sălbatică. Pornind de la o lectură istorică (obiceiul împăratului roman Commodus de a-și sacrifica favoriții pentru a potoli nemulțumirile populare), criticul propune un posibil izvor al nuvelei lui Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanu* (episodul sacrificării lui Moțoc). Notez aici, în treacăt, că există și analogii de ordin strict

istoric : dacă nebunul împărat Caligula și-a numit senator calul Incitatus, domnitorul fanariot Nicolae Mavrogheni și-a „căftănit" calul favorit, conferindu-i rangul de clucer (amănunte în Ștefan Ionescu, *Bucureștii în vremea fanarioților*, 1974). Un eseu despre avangardă e comentat sub incidența acuzației de „decadentism" formulate de naziști în numele normei unice deținute în exclusivitate, fiindcă, notează criticul, „majoritatea societăților totalitare au avut pretenția de a deține norma : în materie de imaginație, ca și de morală". Exemplele ar putea fi înmulțite, dar la capătul acestor succinte prezentări se impune o observație : eseistica lui Nicolae Manolescu, multă vreme considerată formal a fi situată în prelungirea celei călinesciene, are mai degrabă un model în Ibrăileanu și Ralea, cel puțin în aceste noi „teme", în care eticul și esteticul, viața și literatura, existența și cuvintele fuzionează indestructibil, într-un echilibru al sintezei armonioase. Criticul, se vede, știe de fiecare dată „cît cuprinde" !

III

„ORION". Cînd, în 1976, și-a strîns într-o antologie de autor o mare parte din poemele scrise de-a lungul a cinci decenii, Geo Bogza a dat volumului ca titlu numele unei constelații : *Orion.* O constelație ciudată, ce-și face apariția pe cerul nostru la venirea toamnei și îl părăsește în primăvară, pentru a se reîntoarce odată cu primele nopți friguroase, în octombrie : o constelație strălucitoare, cea mai strălucitoare de pe cer atunci cînd se vede — și iarna cerul este mai strălucitor decît în oricare alt anotimp. Acestei constelații își închina Geo Bogza versurile scrise într-o viață.

I le închina, slăvindu-i frumusețea și grandoarea, îndepărtata, recea și pura strălucire, într-un poem de o melancolică solemnitate : „Nici o corabie nu s-a întors vreodată / Din mările Sudului sau de la Capricorn, / Atît de pură și elegantă fregată / Cum se întoarce toamna Orion. // Peste păduri înverzite n-a strălucit nicicînd / / Lumina lui albă. Nici peste pajiști de fîn. / Oceane și munți îl văd primăvara plecînd / Și cerul nu-și mai află multă vreme stăpîn. // Octombrie urcă din nou peste grădini / Înaltele-i catarge cu vîrfuri de platină, / Și toată iarna, apoi, corabia de lumini / Deasupra lumii uimite se clatină. // Rege al constelațiilor din Septentrion / Mereu lunecînd peste lumi înghețate, / Așa străbate noaptea Marele Orion, / Corabie legănată în Eternitate". Orion pare a fi pentru Geo Bogza ceea ce este Meka pentru emirul lui Macedonski : numele poeziei. Strălucitoarea constelație îl fascinează așa cum „alba nălucă" a cetății sfinte îl fascinează pe emir; dar ceea ce la Macedonski

era un miraj, la Geo Bogza este o certitudine. Orion revine periodic pe boltă, lunecînd prin înălțimi „indiferent și rece"; nu poate fi atins, ci doar contemplat. O certitudine inaccesibilă. Mirajul înseamnă aparență, îndoială, neliniște, înfrigurare : nimic din toate acestea sub recea, înalta, imperiala strălucire a „corabiei legănate în Eternitate". Aici este nevoie de altceva : certitudinile inaccesibile nu de speranță au nevoie, ci de credință.

Iar Orion este numele credinței într-o frumusețe inalterabilă ; al credinței că, dincolo de maculare și de corupție, dincolo de suferință, de mizerie și degradare există această certitudine a măreției și a strălucirii. „Plecări și reîntoarceri ale Marelui Orion. Plecări și reîntoarceri ale Măreției" — scrie Geo Bogza, de astă dată într-o „tabletă", nu într-un poem. Și, mai departe : „De cînd mă țin minte, brațul meu n-a încetat să se ridice în fiecare iarnă, de pe cîmpii acoperite cu zăpadă sau din luminiscența neprielnică a orașelor, spre a arăta celor din jur, atîtor bărbați, atîtor femei — uneori din țări îndepărtate — cu stăruința cu care un preot ar arăta cea mai frumoasă icoană din biserica sa, și cu speranța de a-i converti la măreție, geometrica, nobila, scînteietoarea constelație". Iar într-un alt text, și acesta publicat în volumul *Paznic de far*, poetul își repetă invitația la contemplarea strălucitoarei constelații : „preluînd un gest vechi — acela de a arăta, de a îndrepta privirile tuturor spre ceea ce merită să fie văzut — voi să-l arăt încă o dată, în toamna aceasta cînd se întoarce după o lungă absență, din nou contemporanilor mei, altfel decît am făcut-o pînă acum doar cîtorva, cu brațul întins, de pe imense zăpezi, sub cerurile de iarnă. Pentru cei ce vor să-l descopere și, văzîndu-i măreția, să-i simtă măcar o clipă fiorul, voi spune doar că, plimbîndu-și ochii pe firmament — la începutul toamnei în partea de răsărit, în miezul iernii în partea de miazăzi, iar către primăvară, numai în prima oră a serii, în partea de apus — nu se va putea să nu fie izbiți de strălucirea cu totul excepțională, de boabe de diamant, a celor trei stele care alcătuiesc centura lui Orion".

Ceea ce merită să fie văzut — iată o formulare esențială pentru înțelegerea literaturii lui Geo Bogza : aproa-

pe o artă poetică, restrînsă la o scurtă frază. A descoperi și arăta „ceea ce merită să fie văzut" a fost, de la începuturile sale, obsesia lui Geo Bogza. Într-un aforism publicat în 1928, în revista „Urmuz", pe care o scotea la Cîmpina, poetul face o afirmație revelatoare în acest sens: „Pentru a spinteca aparentul ridicol al învelișului, se cere ca vîrfurile de gînd să nu fie tocite de calcule mercantile". De la spintecarea aparentului ridicol al învelișului — și ce altceva vor fi exasperatele poeme avangardiste din *Jurnal de sex, Poemul invectivă, Poemul petrolifer, Cîntec de revoltă, dragoste și moarte* decît astfel de gesturi decise prin care tot ceea ce ține de fals, de convenție, de obișnuință este îndepărtat? — pînă la atitudinea de sacerdot al frumuseții din *Orion,* literatura lui Geo Bogza nu a obosit să arate „ceea ce merită să fie văzut". Priveliștile unei lumi bolnave, arse de suferință ca după un cataclism nimicitor, sînt aduse brutal în literatură — dar este o brutalitate a vieții înseși, iar a le vedea și a le înregistra cu fidelitate înseamnă a protesta împotriva coșmarului cotidian. Literatura devine o formă de refuz; o formă de a nu accepta ceea ce desfigurează, corupe, modifică. „Scrisul nostru nu e căutarea de a ajunge într-o lume pe care am năzuit-o, ci trebuința implacabilă de a evada din alta care ne exasperează". Merită, atunci, să fie arătate rănile oribile ale existenței: „Cum mucezește timpu-n calendare", primul vers dintr-un poem intitulat *Preludiu la mizeria veacului,* este o constatare deopotrivă deznădăjduită și revoltată. Și, nu mai puțin, o contestare: poemele și reportajele lui Geo Bogza („reportajul, fiind cel mai sensibil seismograf al vieții..."), fie că este vorba de *Industria neagră a petrolului* sau de *Zile și nopți în Valea Plîngerii,* de războiul din Spania sau de teribila aventură a celor *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil,* de *Țările de piatră, de foc și de pămînt* ori de *Cartea Oltului,* arată mereu „ceea ce merită să fie văzut". Poetul este întotdeauna cu *brațul întins:* gest definitoriu.

Există însă în literatura lui Geo Bogza o modificare profundă, nu de atitudine și nici de substanță, ci de sens. Fățișă, directă, pătimașă, revolta se exprimă în poemele și reportajele mai vechi prin decuparea din realitatea ex-

terioară și cea sufletească a unor „fragmente" explozive, care tulbură și rănesc, „intentînd un drastic și permanent proces" lumii dinafară și celei lăuntrice. Mai tîrziu — și acest „mai tîrziu" începe de fapt odată cu poemele din *Ioana Maria* — revolta se convertește în dorință de a apăra ceea ce este nepervertit, înălțător, imaculat. Contestatarul devine „paznic de far", furia distructivă se preface în veghe la fruntariile umanului; nu se mai fac raportări la timpul profan, cel care mucezea „în calendare", ci la durata cosmică. Brațul se îndreaptă, acum, spre Orion: nu e un punct fix, ca Steaua Polară, ci o permanență. Nu însă totdeauna evidentă: strălucitoarea constelație nu se vede în fiecare anotimp, dar se reîntoarce periodic și existența ei constituie o garanție.

Credința în Orion este reversul revoltei împotriva mizeriei lumii; sau, poate, soluția acestei revolte.

*

* *

POEZIA CA SEISMOGRAF. Deși cantitativ puțină, opera poetică a lui Geo Dumitrescu nu doar ocupă un loc important în lirica românească postbelică, dar îi și reprezintă, trecută prin filtrul unei sensibilități originale și al unei puternice conștiințe critice, una din marile căutări și aspirații: dobîndirea în poezie și prin poezie a unei libertăți noi, de natură expresivă și totodată existențială.

Ediția apărută în colecția „Biblioteca pentru toți", a versurilor poetului *, gîndită și alcătuită ca una „definitivă", îngăduie astfel mai mult decît o retrospectivă critică și literară, fiindcă are capacitatea de a pune în evidență existența unui impuls liric unitar și a unei teme constant aflate în centrul atenției creatoare, în ciuda unor mari, aproape neverosimile sincope ale desfășurării activității poetice în timp. Și dacă excelentul eseu introductiv semnat de Lucian Raicu și „elementele bio-bibliografice" aparținînd autorului însuși familiarizează pe cititor cu particularul univers liric al poetului și cu traseul sinuos

---

*) *Versuri*, Editura Minerva, 1981.

al procesului său creator, o scurtă prezentare a cronologiei acestei opere nu e totuşi inutilă, deoarece o situează în contextul unei evoluţii mai generale a poeziei româneşti contemporane.

Geo Dumitrescu a debutat editorial în 1941, cu placheta *Aritmetică*, publicată sub pseudonimul Felix Anadam (nume „sugerat de cursul despre *Cărţile populare* al lui N. Cartojan", frecventat de autor în perioada studenţiei). I-a urmat volumul *Libertatea de a trage cu puşca*, apărut în 1946. Această carte, care a avut un rol decisiv în impunerea şi chiar în consacrarea poetului, ar fi trebuit de fapt să fie tipărită mai devreme: dată spre publicare în 1943, sub titlul *Pelagră*, a fost însă interzisă de cenzura vremii, iar manuscrisul reţinut „pentru a fi înaintat organelor în drept". Dar cu toate că s-a bucurat de o primire favorabilă, *Libertatea de a trage cu puşca* a avut un destin asemănător cu al altor volume aparţinînd celor mai buni tineri scriitori ai epocii *(Întîlnirea din pămînturi* de Marin Preda, *La scara 1/1* de Nina Cassian ş.a.), fiind „înscrisă în voluminosul index al cărţilor interzise" în acea perioadă, cum se menţionează în amintitele *elemente bio-bibliografice*. Survine „o foarte îndelungată pauză, de sterilă autoexigenţă, inhibiţii, îndoieli diverse", care se va sfîrşi în anii 1958—1959, cînd poetul „reîncepe să scrie versuri". Noile poeme vor fi publicate, nu fără împotriviri şi „ajustări", în reviste şi apoi strînse în volumul *Aventuri lirice* (1963), pentru ca *Nevoia de cercuri*, carte apărută în 1966, să încheie şi această etapă creatoare, întrucît de acum înainte „producţiile poetice vor deveni sporadice, ocazionale, puţine".

Izbeşte, chiar şi în această succintă evocare, coincidenţa dintre momentele de înnoire a poeziei româneşti din ultimele patru decenii şi perioadele de fertilă activitate a poetului: încît a vedea în Geo Dumitrescu şi în creaţia lui un seismograf, poate chiar cel mai sensibil, al schimbărilor şi al mutaţiilor petrecute de-a lungul acestui interval de timp în lirica naţională devine o necesară şi firească observaţie. Din perspectiva căreia îşi modifică mult înţelesul atitudinea atît de limpede protestatară din *Libertatea de a trage cu puşca* şi demersul ironic din *Aventuri lirice* şi *Nevoia de cercuri*, de obicei raportate

la convențiile, artificialitatea și falsitatea unei literaturi inundate de clișee. Violența și sarcasmul limbajului poetic din *Libertatea de a trage cu pușca* traduc, într-adevăr, o revoltă; dar este o revoltă menită să reabiliteze atît autenticitatea expresiei cît și a trăirii. Nu e doar frondă tinerească împotriva unor forme și formule poetice uzate; e, în primul rînd, manifestarea polemică a unei adeziuni la realitate, în numele căreia stereotipiile și imaginile fabricate de literatura convențională apar ca expresii ale degradării existențiale. Prozaismul batjocoritor al poemelor din *Libertatea de a trage cu pușca* reprezintă de fapt un efort de captare a autenticității prin îndepărtarea a tot ce falsifică și mistifică „liricul pur al experienței“ (Aldous Huxley). Mai presus de ironia vizînd „maldărul recuzitelor inutile“ se află întotdeauna efortul de a se salva o impresie adînc omenească de pericolul aducerii ei la un „numitor comun“, al banalizării și al uniformizării, iar sensul contestației devine, în fond, construcția. Deriziunea este un mijloc, nicidecum un scop, iar poezia din acest moment a lui Geo Dumitrescu are mai degrabă un înțeles dramatic. Binecunoscutul *Portret*, unde inima devine „o gămălie de chibrit“, creierul „un aparat sacru și concret“ iar gîndurile „o claie informă de rufe murdare“, conține sugestia profund neliniștitoare a unei dispoziții tragice, fiindcă în autoportretul astfel pictat „un ochi atent va mai putea zări, în fine, / cicatricea unei găuri în frunte“. Revelațiile din *Aventură în cer* nu doar compromit o imagine literară comună, ci sacralizează o percepție profană. Din aceeași perspectivă, poemele de mai tîrziu se remarcă prin efortul neabătut de a se elimina bagatelizarea trăirii printr-un limbaj inadecvat. *Intrare în atelier* deschide ciclul *Aventurilor lirice* cu aceste versuri care au un corespondent ilustru: „O nu vreau și nu pot să-nfrîng / hotărîtoarea libertate a poamelor / de a pica de pe ramură, coapte, / reflexe să scot / înnebunind o rază, fugărită / dintr-o oglindă într-alta, / din geam în geam, / beată / de elixirul doctorului Griffin...“ Căci descoperim aici, formulată în termeni personali și avînd o direcție proprie, o nostalgie a integrității universului asemănătoare cu nostalgia lui Blaga de a spori „taina“ lumii („Eu nu strivesc corola de

minuni a lumii“...), o năzuință spre libertatea expresiei și de a transcrie astfel trăirile lirice fără a le altera („Nu-mi cereți, dar, nu vreau și nu pot / să lepăd din sînge / fierul greu și culoarea“). Iar poezia cea mai reprezentativă în acest sens, *Cîinele de lîngă pod,* socotită de Nicolae Manolescu „capodopera lui Geo Dumitrescu“, pune candoarea și neliniștea într-o relație definitorie pentru această lirică însetată de puritate și prospețime, așa cum „reabilitarea“ păgubosului Ieremia, printr-o veritabilă mitizare, pornește dintr-un impuls asemănător. Libertatea astfel dobîndită este însă una dificilă și relativa puținătate a poeziei lui Geo Dumitrescu, de altfel compensată prin adîncimea ei, își are probabil originea în sisifica luptă cu „mîzga livrescă, blestemata încremenire / a vorbelor tocite, îndobitocite în sensuri!...“: libertatea de a fi, cu adevărat, poet.

*
* *

ORA STINGERII. Sînt poeți care trăiesc în istorie și poeți care trăiesc istoria; pentru cei dintîi, istoria poate însemna un mediu, un climat, un eveniment ori o succesiune de evenimente, pentru ceilalți reprezentînd mai ales o condiție — dată o dată pentru totdeauna, absorbantă, obsedantă. În primul caz istoria se relevă ca experiență (sau ca suită de experiențe), în celălalt este dimensiunea dominantă a existenței.

Mihail Crama aparține, cu certitudine, celei de-a doua categorii, chiar destinul său literar fiind înrîurit decisiv de istorie. Poetul s-a născut la 1 ianuarie 1923, în orașul Cetatea Albă. A debutat editorial în 1947, cu un volum intitulat *Decor penitent,* pentru a dispare apoi pentru multă vreme din viața literară; a doua carte i-a fost publicată exact după douăzeci de ani, în 1967 *(Dincolo de cuvinte),* de acum înainte volumele sale apărînd la intervale firești. Dacă poeții care, trăind în istorie, își sublimează experiențele în atitudini ce instituie un dialog sau încearcă să îl provoace, deși uneori nu este decît o iluzie, poeții care trăiesc istoria monologhează, repliindu-se într-un timp interior populat cu fantomele năs-

cute din propria rostire. Se întemeiază astfel un discurs paralel, a cărui ultimă rațiune este chiar funcționarea lui încăpățînată: poezia capătă sensul unei salvări și a scrie devine echivalent cu a supraviețui. Fiindcă tăcerea, o renunțare de fapt, ar consfinți triumful vacarmului: căruia o astfel de poezie i se opune prin cuvînt. Un cuvînt însingurat, retras în sine pentru a-și apăra noblețea și demnitatea. Poezia lui Mihail Crama are aspectul unui monolog neîntrerupt, deși surdinizat și eliptic, deoarece este suprasaturată de istorie: o istorie ca stare, trăită, o istorie impregnînd existența pînă la ultima fibră, o istorie purificată de evenimente și de aceea cu atît mai teribilă. Nu este însă o mărturie, cu toate că inflexiunile și accentele confesive sînt numeroase, ci o înscenare. Lumea nu mai poate fi nici descrisă și nici transfigurată, lucrurile nu mai pot fi numite; nimicul s-a înstăpînit pretutindeni; timpul s-a dizolvat: astfel este universul primei cărți a lui Mihail Crama, persiflantă din disperare și insolentă pentru a nu fi coșmarescă. Asemenea colegilor săi de generație, toți intrați în literatură în anii războiului și ai dictaturii militare, poetul vede în orice o *scamatorie*, dînd cu tifla motivelor sacre ori sacralizate prin decret. Gestul bufon sfidează autoritarismul întunecat și opresiv. Ironia lui Mihail Crama din primul său volum de versuri este însă una crispată și sumbră, provenind dintr-o ultragiere profundă a sufletului; are, incontestabil, semnificația unui protest; dar ce valoare mai poate avea protestul într-o lume care și-a pierdut consistența și coerența? Apăsarea devalorizează. În decorul său „penitent" nu se mai poate juca decît o reprezentație de prost gust (kitsch-ul ca atribut inevitabil al terorii), iar exasperarea capătă, în consecință, formele deliberat naive și derizorii ale unei *copilăriri*. O inocență trucată și convulsivă, o mască grotescă. „Mă recunosc — spune poetul într-un vers — în ape, în ierburi și minciuni": parodie a identității sau identitate parodică? Nici una, nici alta; mai degrabă un dublu impas — al diferențierii și totodată al identificării. Nu se contestă ceva; se detestă totul și orice, inclusiv propria imagine. Un poem ca *Măscăriciul* ilustrează elocvent acest refuz integral: „E actul trei îmi pare — m-am dichisit destul! / prin ușă

cad ciuntite, diforme melodii — / împleticit pe scenă și mîndru ca un rege / mantia mă doare cu ciucuri argintii. // Și noaptea mea cum cade scălîmbă și piezișe / prin schelele acestei bărăci de nebunie, / îmi privesc costumul întreg de scamator / și mă sculp în față cuprins de bucurie". Cînd totul devine insuportabil, omul nu se mai suportă nici pe sine.

Această violență pare să se estompeze în poeziile de mai tîrziu, apărute după două decenii ; de fapt, continuă să existe, fiind însă implicită, resorbindu-se în concizıune și austeritate. Retras de pe mizerabila scenă pe care, totuși, își putea clama patetic și dezarticulat dezgustul, bufonul tragic își leapădă costumația pestriță și renunță la gesticulația vehementă, asumîndu-și o discreție orgolioasă. Ora stingerii a sunat, nu se mai aude nici o voce, timpul s-a topit, declinînd în timpuri. Rămîne doar timpul dinăuntru, al retragerii. „Uitat aici, în timpul meu somet, / dau bătălii pierdute pentru nimeni..." — o absolutizare de neînțeles în afara circumstanțelor epocii dogmatice. Poezia permisă a vremii concurează cu o asurzitoare fanfară uniformizatoare, ce anulează deopotrivă arta și individualitățile ; dar acest context impune totodată poeților autentici discreția. Mihail Crama este unul dintre poeții tăcerii elocvente. Pentru el, ca și pentru alții, poezia capătă semnificația unui exercițiu spiritual consumat în izolare și totuși salvator pentru colectivitate : „Fără noi ar fi fost iarnă și munții sluți — / nu ne cunosc oamenii și nici cetatea — / mai zvîcnim o dată, îngeri necunoscuți, / cu partea aripei cu care-atingem eternitatea". Rare, intermitente în poemele primei lui cărți, reprezentările generice devin obsesive și alcătuiesc aproape un sistem, elementele principale fiind *convoaiele, frigul, așteptarea*. Aspectul de monolog se intensifică, dispărînd însă orice intenție de adresare și comunicare în imediat : poetul se transformă într-un autor de inscripții lapidare al căror sens rămîne enigmatic. Stilistic, dominantă acum va fi litota, discursul liric apelînd frecvent la brahilogie. Prin toate articulațiile sale, poezia lui Mihail Crama își vădește restructurarea provocată de o nouă înțelegere a gestului liric : deoarece sfidarea disperată este înlocuită cu o îndîrjită rezistență în fragilitate. Divinitatea însăși

este interogată, pusă la îndoială din perspectiva îndurării, a puterii de a suporta: „Ce fel de Dumnezeu este-acesta / care-mi încovoaie umerii, / îmi năpădește luminile, / pe nedrept mă spulberă-n vînt? // Între mine și El / mai puternic sînt eu care mor, / care trebuie să suport o moarte". Orientată astfel, lirica lui Mihail Crama dobîndește un ton ceremonios, asperitățile sînt îndepărtate cu grijă, versurile sînt polizate, lustruite, lucrate cu o minuție artizanală. Nu este totuși o împăcare în miniatural, dar intransigența de altădată s-a convertit într-o meditație sceptică: „Timpul s-a terminat / fără apel, fără recurs. / Nu se știe / cine-a cîștigat, cine-a pierdut, / cine-au fost judecătorii, cine împricinații, / cine-a dus crucea, cine-a urcat dealul, / dacă a fost o cruce, dacă-au fost mai multe, / dacă a fost un fluviu, dacă a fost o mare, / dacă a fost un incendiu, dacă a fost o uitare". Iar monologul poetului nu mai este strigat, ci șoptit; o șoaptă monotonă, fragmentată, nici blîndă și nici mînioasă, implacabilă însă în rostirea ei taciturnă și ritmată de istorie devenită anotimp unic, succesiune goală de mișcări și evenimente resimțită ca drum spre moarte, suportată pînă la capăt; rămîne doar această inscripție laconică, semnul unei *treceri* confundabile și repetitive, depersonalizate: „Aceasta e poarta infernului, iată / ce poartă ciudată cu fața spre-apus... / Scrieți pe ea despre noi, încă o dată, / c-am trecut, c-am vîslit, c-am ajuns". Destinul poetului este același cu destinul omului — dar destinul se confundă cu biografia și ambele se cufundă în anonimatul colectiv. Monologul solitar nu individualizează, ci doar exprimă: poezia lui Mihail Crama este o imagine esențializată a acestei condiții.

*
* *

„ZUGRĂVIND ICOANE RARE". O antologie poetică de autor este întotdeauna un autoportret, în liniile căruia se întrepătrund inevitabil istoria și clipa prezentă. Oricît de fidele devenirii unei creații în timp, antologiile de autor nu rezumă aproape niciodată o evoluție; fiindcă exprimă, de fapt, perspectiva unui moment dat, cu înțele-

gerea și căutările lui. Imaginea extrasă din contemplarea succesiunii de chipuri nu se opune acestora și nici nu le conține: li se adaugă. De aceea o antologie poetică de autor este o carte nouă, chiar dacă nu conține nici un text inedit.

Așa stau lucrurile și cu antologia lui Ion Horea, *Eu trebuie să fiu*, apărută în colecția „Cele mai frumoase poezii" a Editurii Albatros (1984), volum ce contrazice în mod evident reprezentările în circulație despre lirica poetului. Asociat în chip curent unei serii de „tradiționaliști ardeleni" constituită pe criterii mai mult de notariat (vîrstă, loc de naștere etc.) decît literare, Ion Horea ar ilustra, într-o viziune critică aproape generalizată și de o platitudine întrecută doar de forța cu care se perpetuează, un ruralism sănătos, robust, „rumen" chiar, nestricat de cultură, intuitiv, lipsit de complicații, frust și sumar în manifestări, fie acestea de natura chiotului, cînd sărbătoresc și cînd amenințător, fie de ordinul unor neliniști tulburi ce angajează nu atît conștiința și sensibilitatea, cît straturile primare, atavice ale ființei. Este însă de observat că o astfel de situare, complet nepotrivită pentru poezia lui Ion Horea, păcătuiește în primul rînd prin sacrificarea —involuntară? deliberată? — a însăși tradiției lirice ardelene. Fiindcă dominanta acesteia — de la Budai-Deleanu la Coșbuc și Goga, de la Blaga la Doinaș, apoi de la Aurel Rău, Gurghianu, Felea, Blandiana, Alexandru, Ion Mircea, Dinu Flămând, Adrian Popescu, Virgil Mihaiu, pînă la (încă) tinerii Petru Romoșan, Marta Petreu, Ioan Mureșan — este *cărturărismul*. Departe de a fi rurali, rustici, ancestrali etc., etc., poeții ardeleni s-au impus întotdeauna prin creații în configurarea cărora *cultura* a avut rolul esențial. Cînd nu este un simplu argument interesat, invocat cu penibilă... abilitate balcanică spre a camufla primitivismele reale, „rudimentarismul" ardelean este o ficțiune pe care examenul obiectiv al faptelor o respinge reflex și fără drept de apel, constatare valabilă și în spațiul prozei, unde Slavici, Rebreanu, Pavel Dan, Buzura, Guga, Mihai Sin pot fi considerați, la nevoie!, oricum, nu însă „greoi" și „bolovănoși". Trecînd pentru o clipă în plan istoric, tre-

buie remarcat de asemenea că de la Avram Iancu, la „memorandiști“ și la luptătorii pentru Unire, spiritul ardelean se definește și în acest domeniu printr-un *cărturărism* pe cît de activ, pe atît de autentic și de profund în substanță, încît a face elogiul „primitivismului“, fie el și aureolat de „arhaicitate“ și alți termeni pompoși înseamnă, înainte de orice, un fals.

În ordinea poeziei, cărturărismul se traduce prin *voința de stil*, prin *elaborarea obsedată de perfecțiune*, prin *supunerea naturii* la o severă și riguroasă *filtrare culturală*. Dacă moldovenii și muntenii propun mai ales viziuni, ardelenii sînt preponderent creatori de stiluri. Viziunea se schimbă, evoluează de la un moment la altul, comportă modificări ce pot fi adesea radicale ; stilul rămîne în esență același și traduce un efort înverșunat de supunere a materiei, de „civilizare“. E aspectul cel mai izbitor al poeziei lui Ion Horea, constructor — în reala tradiție a liricii ardelene — de priveliști, tablouri, spații sufletești sustrase agresiunii golului și forțelor haotice. Trebuie spus că nota aceasta a mai fost semnalată, de către criticul Petru Poantă (autor de altfel, al unui substanțial eseu despre poezia lui Coșbuc), el notînd într-un text decisiv că „stilul poetului este artist. Mai mult decît voluptatea nostalgică, el trăiește bucuria estetică a numirii unor *locuri* (adevărate «locuri ale plăcerii» de o mare tradiție în literatura idilică). Plăcerea e mai degrabă intelectuală decît naturală. Natura regăsită este mai puțin o stare sufletească și mai mult o experiență de cultură. Tot ceea ce pare natural, spontan, este elaborat cu migală de artizan «Arhaitatea» nu e văzută cu ingenuitatea primitivului [...] Poetul evocă spațiile civilizate, peisajele modelate de istorie, «artificiale», scoase de sub «barbaria» naturii“. Poate că totuși nu *plăcerea* este termenul cel mai nimerit pentru a se defini factorul producător de tensiune lirică în poezia lui Ion Horea : ci *reveria* ca stare muzicală, intens artistică, a ființei, generînd și captînd *emoția*. „Zugrăvind icoane rare“, cum admirabil spune într-un vers, poetul o caută, o provoacă și o întreține: abstragere și eliberare totodată, într-un cadru imaginat ca *altă lume*, la limita celei cunoscute cu

necunoscutul, favorabil trăirii și surprinderii înfiorării. Acest cadru imaginat este chiar poezia, într-un înțeles mai larg extazul artistic, el însuși creator: „Vălmășirilor nu-s / Potrivit după fire, / Și străbat mai presus / Doar tărîmul Iubire, // Și pornesc înapoi / Către timpuri neclare, / După-un zeu, Litovoi, / După Gelu, călare. // Ispitind cîte-un semn, / Pe la vetre ducîndu-l / Sub odăjdii de lemn / Mai întîrzie gîndul. // Din poveste e tot / Și sînt cel al poveștii, / Dintr-un neam, cum socot, / Al țărînii aceștii..." Vechii voievozi, Litovoi și Gelu, nu mai sînt războinici: devin imaginile însoțitoare pe tărîmul *poveștii*, tărîm al Iubirii. *Intrarea în poveste* este mișcarea caracteristică a poeziei lui Ion Horea și dacă formal figurația este variată (istorie, afectivitate, vîrstă, natură, peisaj natal), semnificațiile au o remarcabilă unitate.

Întreg volumul, de altfel, prin selecție, distribuție și arhitectură, conturează un teritoriu al „poveștii" ce întemeiază o lume și asigură o protecție spiritului amenințat de singurătate și tăcere. Nu sînt indicate cărțile din care au fost antologate poemele, după cum nu se dau nici datele cînd acestea au fost scrise ori cînd s-au publicat: sugestie clară a unității. Părînd exterior tematice, secțiunile antologiei alcătuiesc de fapt o suită armonică de cercuri concentrice. Prima *(Țara dintre țări)* înalță astfel, printr-o visătoare și elegantă arheologie sentimentală, evocarea fabuloasă, trăind prin asumarea valorilor istorice și spirituale, a unui Ardeal eroic și legendar întrevăzut prin amintire: „Sălciile-s despletite-n pîngărirea toamnei ude, / Clopotele-n zăcătoare nimeni nu le mai aude; / Drumurile curg pe dealuri, plopi se sting în fum subțire; / Despre cerul dus în unghiuri nimeni nu mai dă de știre; / Timpul parcă se răstoarnă peste munți și lasă urme, / Către porți înnegurate urcă dealurile-n turme; / Prin Cîmpia Transilvană se mai vede-o umbră mută / Cum se-apleacă pe pămîntul de cînd lumea și-l sărută; / Domnul Șincai pătimirea și-o trecu de nouă sate / Cu Scriptura țării scrisă în desaga jumătate, / Sălciile-s dezgolite-n bîntuiri tîrzii de brumă, / La Papiu Ilarianul șiruri de salcîmi îndrumă / Peste dealuri unde coama-i miezuină de hotare / Și de unde vîrfuri albe

deslușești în depărtare; / Multe veacuri de pe-această vale-a trecerii afla-i-or / Semnul binecuvîntării sfîntului părinte Maior; / Lîngă marginea pădurii întîrziu și-ncet îngînu-l / Blèstemul ce-l tot mai zice cînd și cînd Urcan Bătrînul; / Tuleiști, hotarul reavăn, oglindiri pe văi și coaste, / Viile sînt numai suliți din ce-a fost odată oaste, / Gîndul trece mai departe zugrăvind icoane rare, / Singur lîngă-un păr sălbatic, la un capăt de cărare, / Ce iubire te tot cheamă din pămînturi să mai stai? / Peste Cheia Turzii-n sînge cade capul lui Mihai". Al doilea *(Și nimeni nu știe)* și al treilea ciclu *(Din tot ce-a fost)* sînt consacrate dragostei și peisajelor copilăriei, pentru ca ultimul *(Arderea pe rug)* să fie un cîntec de vîrstă grav, tulburat de presimțita „săgeată a destinului". Dar toate motivele și temele acestea sînt aduse de poet în perimetrul sensibilității proprii și făcute să răsune într-un chip original, fiindcă la Ion Horea hotărîtor este efortul de dezvăluire a unei „lumi nebănuite". *Povestea* este alături, glasurile și imaginile ei care „poate vin din amintire, poate-s numai năluciri", configurează un spațiu al reveriei rafinat și intens evocator, îngăduind „alunecarea gîndului", armonia, surprinderea clipei de grație, cînd misterul devine perceptibil, apropiat, posibil, alunecarea într-o altă vreme, mai pură: „Cădelnițează timpul prin noi ca prin biserici / Cînd morții-s duși la margini și-ncerci să te desferici / Din fața bizantină bătută-n aur vechi, / Să-ți pui din nou podoabe la gît și la urechi. / O să fugim pe cîmpuri și-o să ne-ntoarcem iară / Mai dinspre amintire, mai noi, mai către seară". *Amintirea* este însă creatoare, și nu are sensul unei rememorări, fiind invocată mai mult ca un vehicul al imaginării: „Pe unde mi-am lăsat părinții mai vino, gîndule, și du-mă. / Ca o grădină neculeasă mi-e sufletul bătut de brumă / Și par-aș fi pe-o altă lume-n această liniște lacustră / Din care tot mai multe umbre în tînguirea lor mă mustră. / Și timpul cade peste dealuri și umerii mi se-ncovoaie / Și nu mai văd, cîtu-i hotarul, nebîntuită nici o foaie. / De-o dragoste mai latră cîinii-n pămîntul meu, cu-nfiorare / Și gardurile-s tot mai rupte și păsările tot mai rare". Poezia lui Ion Horea este, în sensul său cel

mai profund, recuperatoare : „Eu strig și nu știu cine-aude, aud și nu știu cine strigă / (...) / Oprește și deschide poarta, și-așteaptă și-o să treacă nebănuit pe lîngă tine“ — o poezie amplificînd ecourile lumii și prelungindu-le prin poveste, pseudonim al eternității artei și al încrederii în forța ei.

*
* *

„IMNELE IUBIRII“. Serialul liric misionar început de Ioan Alexandru în 1973 cu *Imnele Bucuriei* și continuat cu trilogia alcătuită din *Imnele Transilvaniei* (1976), *Imnele Moldovei* (1980) și *Imnele Țării Românești* (1981) intră, cu volumul *Imnele Iubirii* *), într-o fază nouă. Pînă acum Ioan Alexandru a tematizat sentimente și credințe definitorii, ilustrîndu-le prin evocarea unor momente, episoade și personaje scoase din mitologia specifică ori din istoria națională și tratate din perspectiva adoptată, în totul și în orice fiind văzută o permanentă ordine universală, altfel spus, o prezență transcendentă unitară și unificatoare. *Imnele Iubirii*, în schimb, este o monografie tematică, închinată iubirii universale, așa cum a fost aceasta propovăduită („rămîneți întru iubirea Mea“ ; „să vă iubiți unul pe altul, precum v-am iubit Eu“) ; îi vor urma, probabil, altele consacrate celorlalte îndemnuri și învățăminte relatate de cei patru evangheliști. În privința acestui fel de poezie Albert Béguin a făcut o observație fundamentală : „elle oppose à une vision du monde morcelé, comme est celle de toute la pensée moderne, la vision globale d'un univers qui est le texte lisible écrit par Dieu sur la page des siècles de l'histoire“ *(Poésie de la Présence*, Seuil, 1957) ; referindu-se la reprezentanții săi, în secolul nostru, din Franța, evident (Ch. Péguy, Paul Claudel, Pierre Emmanuel, Patrice de La Tour du Pin), criticul preciza însă că o asemenea poezie se diferențiază mai mult prin caracteristici interioare decît prin vocabularul unei doctrine. Din acest punct de ve-

*) *Imnele Iubirii*, Editura Cartea Românească, 1983.

dere, imnele lui Ioan Alexandru, mai vechi sau mai noi, se remarcă tocmai prin utilizarea unei terminologii specializate. Schimbarea petrecută în lirica poetului la începutul deceniului al optulea s-a vădit sub aceste două aspecte: al limbajului, devenit clerical, și al atitudinii, trecută de la profetismul turbulent, vital, dramatic și dezlănțuit al primelor volume la predica smerită, evlavioasă, cucernică. Tonul energic și eruptiv a fost părăsit; i-a luat locul o blîndețe împăcată, expresia cumințindu-se într-un didacticism cuvios. Această conversiune poetică nu s-a produs, așadar, numai prin schimbarea cadrului și a materialului de inspirație, a angajat, și încă radical, însăși formula lirică. Delaicizată cu deliberare, programatic, poezia lui Ioan Alexandru s-a înseninat și s-a netezit, decurgînd lin și univoc într-o desfășurare însă de mari proporții. Impresionează prin întindere, nu ca altădată prin relief; și este, fundamental, o construcție spirituală vegheată de conștiința datoriei. Un mare orgoliu susține, în fond, această devoțiune minuțios calculată, radicală nu prin forme, ci prin sens.

Pe cît este însă de inutil azi să se insiste asupra acestei modificări căutîndu-i-se explicațiile, care sînt, probabil, de ordinul biografiei spirituale a poetului, pe atît este de necesar să se renunțe la o serie de judecăți și constatări strident nepotrivite în legătură cu poezia de acum a lui Ioan Alexandru. Cea mai răspîndită se referă la existența unui așa-zis tradiționalism, noțiune în sine confuză și pe deasupra folosită într-o accepțiune bizară, de respingere a „modelelor" și a influențelor „livrești", ori de unde ar veni ele și oricum ar fi; indiferent de sensul evaluărilor, tradiționalismul ar consta deci, esențial, în autarhie și în inocență culturală. În realitate, un astfel de tradiționalism este complet străin poeziei lui Ioan Alexandru, ale cărei surse sînt incontestabil și fățiș livrești, „modelul" declarat și teoretizat fiind cel bizantin. De altfel, imnele poetului presupun chiar și o descifrare filologică, în ciuda aparentei lor simplități, cutare formule (*Casa pîinii*, *Dealul Căpățînii*) reprezentînd traducerea în românește a unor denumiri universal cunoscute (Betleem, Golgota). Trans-

ferul de spiritualitate e, apoi, deseori tematizat de poet, fie că este vorba de exodul bizantin („După ce Bizanțul a căzut/Toate numele se strămutară/În pămîntul nostru mai tăcut /Să rodească mila milenară"), fie că este vorba de interpretarea în sensul propriului simbolism al construcțiilor edilitare ale romanilor în vechea și păgîna, „barbara", Dacie („Misiune sfîntă au avut romanii / Peste păduri barbare și colini / Drumuri largi de piatră se dăltuie cu anii / Sub pașii blînzi ai primilor creștini // Pietre din cărarea transilvană / De le speli cu apă și cu mir / Cioplite de evlavia romană / Ne țin de cald în prag și cimitir // Sulițele i-au rănit puțin / Cînd au trecut prin coastă cu-nviere / Și sîngele s-a prefăcut în vin"). Valorificarea acestei poezii prin „tradiționalism" se vădește a fi o imposibilitate : fiindcă este o poezie de factură cărturărească și chiar savantă, ermetică pe alocuri în ciuda aspectului de simplitate și umilință expresivă.

Iubirea, în înțelesul doctrinar arătat mai înainte, constituie pentru Ioan Alexandru „singura dogmă ce nu se discută" ; va fi, prin urmare, obiectul adorației, al cîntării apologetice și al îndemnurilor moralizatoare. Nu altele sînt formele pe care le-a căpătat poezia lui Ioan Alexandru, poetul asumîndu-și o monotonie dusă pînă la repetarea neobosită nu doar a imaginilor și a cuvintelor-cheie, dar uneori a înseși poemelor (în volumul de acum, spre exemplu, același text figurează atît la pagina 11 cît și la pagina 198). Este o poezie sentențioasă și pilduitoare, ce poate fi redusă fără dificultăți la un corp de învățături, expunerea lor preocupîndu-l pe autor în mod aproape exclusiv ; și, totodată, o poezie a devoțiunii, întrucît totul este adus în perimetrul credinței stabilite de „dogma" căreia îi sînt închinate imnele. *Smerenia*, de pildă, fiind considerată o formă de manifestare *a iubirii* („Averea unui neam nepieritoare / Stă în puterea de-a iubi / Cît de smerit e-n sine fiecare / Cîți pruncuți îmbracă zi de zi"), e natural ca un poem evocînd o imagine a lui Ștefan cel Mare să înceapă cu un vers ce afirmă categoric : „Ștefan e mare pentru că-i smerit". Poetul dezvoltă dinadins didactic tema, desfăcînd-o fir cu fir sau răsucindu-i înțelesurile

pentru a-i conferi prin insistență caracterul unei obsesii : „Împăcarea-i luptă foarte grea. / Pînă să pună-n suflet stăpînire / Să se lepede de sinea sa / Și inimă și cuget și simțire // Nu poți vesti pacea celuilalt / Cîtă vreme-n tine-i vălmășie / Cît ți-or fi cuvîntul de înalt / Simt și surzii că e vorbărie // Făptuirea omul bun și blînd / Știu cîte ceva despre-mpăcare / Frumusețea celuilalt pămînt / Un Copil o-nclină sub picioare // Unde suferit-am cel mai mult / Nu poate nimenea să ne-nstrăine / Împăcarea-n cele cîte sunt / O-ncunună atingerea de sine". Sau : „Toți vom avea parte de-nviere / Este dar tuturor / Dar fericirea-mi stă-n putere / Cît am fost iubirii jertfitor // Eternitatea tuturor e dată / Peste toți se va deslănțui / Să nu te saturi niciodată / Numai din iubire-o poți trăi // Dragostea e singura avere / Ce se dă pe veci pentru puțin / Dobîndește mila înfiere / Lacrima din pîine și din vin". Sau : „Cînd omul după aur sapă / În pulbere și beznă se îngroapă / Sufletul aură să ajungă / Smereniei ce trudă îndelungă / Să poată smulge perla la vedere / Nu-i cu putință fără înviere". Dacă sub aspect literar didacticismul acesta, rustic, auster și naiv ca un veșmînt de monah umil expus într-o vitrină de muzeu, plasează poezia lui Ioan Alexandru într-o vădită desprindere de întreaga evoluție a poeziei moderne românești, de la Eminescu la Nichita Stănescu, nu e mai puțin adevărat că prin funcționalitatea sa („Nu poate fi poetul decît slujitor / Profet și preot fără de prihană / Logosului foc mistuitor"), o astfel de lirică transcende voit sfera artisticului. Fiindcă este o lirică a propovăduirii, generoasă pînă la sacrificarea tuturor elementelor personale în favoarea principiilor și a sentimentelor susținute cu o ardoare ce sfîrșește adesea prin a încălzi impersonalitatea solemnă a poemelor. Atunci, însuflețit de dăruire, poetul nu mai celebrează sever, ci intonează suave cîntece de slavă a lumii înflorite în iubire : „Apărut-au iarăși trandafirii / Cu mireasma lor din paradis / Cămările de taină ale firii / Se tăinuie pe cît ni s-au deschis / Multe sînt florile dar trandafirul / E dintre ele cel mai în cuvînt / Pe mii de limbi înflăcărat potirul Împărtășește celălalt pămînt". *Imnele* lui Ioan Alexandru

reprezintă una dintre cele mai insolite experiențe ale poeziei românești contemporane.

*

* *

SFIDAREA DEZORDINII. Într-un moment cînd mulți poeți vor parcă să-i concureze pe prozatori tipărind volume de versuri la fel de groase ca niște romane-fluviu, Mircea Dinescu își îngăduie gestul sfidător de a publica o carte* subțire ca o iluzie. Dimensiunile acestui volum, o minusculă plachetă de fapt, nu reprezintă însă decît un aspect cu totul secundar și desigur strict exterior al insurgenței ce caracterizează în totalitate acțiunea poetică a lui Mircea Dinescu. Sfidarea gigantomaniei tipografice ține de o atitudine mai generală. Insurgența lui Mircea Dinescu este una paradoxală, fiindcă nu vizează ordinea și măsura (țintele obișnuite ale revoltei poetice) : vizează dezordinea și excesul, diformitatea, inerțiile locului comun, gîndirea plată, rutina împiedicînd accesul direct la real, absurditățile și grotescul existenței. Lacom de viață, îndrăgostit de forme și culori, bucuros de a trăi în plenitudine, frenetic, înaripat și pur, poetul descoperă însă universul coșmaresc al aberației și al degradării, resimțindu-l, cu o hipersensibilitate bacoviană, ca pe o agresiune contra propriei ființe. Dar nu se retrage în singurătate și melancolie. Amenințat, ultragiat, pauperizat, ripostează : cu o vervă furioasă și insolentă. Cînd batjocoritoare și cînd enervate, pline de năduf, versurile lui crude se situează astfel fără echivoc în marea tradiție a muntenilor pamfletari și cîrtitori, cu limbă rea și vorbă mușcătoare : „Dosarul meu crește ca pîinea bună / se umflă, pîrîie, dospește lin, / iubito, vom petrece împreună / sub streșinile lui de vinilin. // Ia-ți și părinții ca să nu fim singuri / ia-ți și umbrela pentru orice risc, / e toamnă-n vorbe și ne plouă-n linguri / și cad din pomi agenții de la fisc. // Azi trec nepăsător printre vitrine / nici nu mă

---

*) *Exil pe o boabă de piper*, Editura Cartea Românească, 1983.

uit, nici nu miros, nici nu înjur : / carne de tun, osînză de albine, / și-un îngeraș de vodcă în azur..." Ceea ce pare a fi o pornire continuă spre luarea în răspăr este în realitate o formă a exasperării. Cu o voioșie convulsivă și crispată, poetul instituie o „teroare a bunului simț", trecînd prin focul unui limbaj aspru și popular abaterile de la normalitate, ca în acest peisaj caricatural : „Țară cu mierea migrînd pe nouri / lemn de corabie bun pentru jug / iată țăranii ies din tablouri / cu patefoane din os de cuc. // Și dintr-odată se boierește / cîmpul din preajmă ; glas de buhai / îndeamnă caii să pască pește / și-ndeamnă peștii să pape cai". Este limbajul străzii și al aglomerațiilor democratice, mînuit însă cu un rafinament arghezian ; de altfel, într-un moment de dominație a poeziei aluvionare și informe, revărsate într-o libertate a indistinctului, Mircea Dinescu își impune să respecte riguros disciplina prozodiei tradiționale, potrivindu-și rimele și ritmurile cu o virtuozitate aproape războinică. Socotit la data cînd a debutat (sfîrșitul anilor '60) drept un „talent înnăscut", formulă mai mult malițioasă decît elogioasă, Mircea Dinescu a evoluat de la un volum la altul în sensul afirmării unei intransigențe artistice deschis manifestată. Din acest motiv nu a fost vreodată anexat unei „generații" sau „promoții", fie acestea constituite pe criterii de vîrstă, fie determinate de afinități, rămînînd însă, chiar și astăzi, un fel de prototip al „poetului tînăr", strălucitor în orice împrejurare și dezarmant prin evidența marelui său talent. Nu a fost, de aceea, vreodată contestat, deși cîteva încercări s-au făcut ; rușinate parcă de îndrăzneala nepermisă pe care și-o luau, s-au repliat însă întotdeauna în observații și obiecții nu doar marginale, ci de-a dreptul străine de cîmpul poeziei. E un privilegiu al artei autentice să exileze reflex din teritoriul său ceea ce o ultragiază.

Implicat liric în real, Mircea Dinescu este însetat totuși de poezie. Aspectele prozaice, faptele diverse, cotidianul mărunt sînt supuse unei redimensionări poetice, de regulă prin adoptarea unei perspective în care tandrețea și sarcasmul coexistă indestructibil. *Exil pe o boabă cu piper* este o carte în care această ambiva-

lență funcționează din plin, rezultatul cel mai spectaculos fiind reevaluarea unui șir considerabil de imagini și reprezentări lirice consacrate. Clișeul romantic al poetului aureolat de neînțelegere și izolare este compromis fără ezitări, într-un *Portret* violent și necruțător: „Frate desigur geamăn cu buclucul / o să vînez cartoful și coltucul / și-o să m-atace ca o fiară cucul. // Și risipit ca un mălai în tufe / aștept furnica neagră să mă pupe / umflat de raze și strivit de rufe". Provincia bacoviană, înecată în plictis și amînare, este la Mircea Dinescu un spațiu al comodității lașe, amărît și mizer. Isarlîcul lui Ion Barbu devine o Atlantidă scufundată în istorie: „Miraj lejer în apele de coastă/luci ca verigheta de nevastă / în albia cu rufe, un caic, / ce-mi aminti de Nastratin un pic / și de-acel domn pierdut în matematici / ca un tenor de vogă-ntre astmatici. // Eu furișat cu vulpea subțioară / simții usturoiata scorțișoară / și zahăru-mpietrind pe dulci vulcani / linși de-amintire — însă n-aveam bani / și nici curaj să-not prin stinsa zeamă / că mă zăreau sergenții de la vamă. // Miop și laș în umbra geamandurii / ars de scursorile literaturii / înfiorat de Temă și Motiv / uitai că turcii-nscriși în Colectiv / și-au preschimbat șalvarii-n salopete / și beau la Mat «spumos» și «carcalete». // Și cît rămase-n lavă din ferigă / uitai că muezinul nu mai strigă / uitai că braga zilelor de var / a interzis-o-agentul sanitar / și-s doar îngenuncheri de grîu și orz / geamiei transformate în siloz. // Și-atunci scobit de plîns prin ceața tristă / cu sîngele nu-n vene ci-n batistă / cotii și eu, simțindu-mă-nadins / (ce Hoge? ce caic? ce tainic ins?) / biet martor clipei cînd mimînd tangajul/tabloul își vomită peisajul". Elanului mistic și autodevorator din poemul lui Ion Barbu („Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el") îi corespunde la Mircea Dinescu reflexul fiziologic al dezgustului. Aceeași inversare produce mari efecte poetice și în cazul unor elemente a căror valoare simbolică pare de nezdruncinat: la Mircea Dinescu, spre exemplu, marea încetează să mai fie o imagine a vitalității, fiind dimpotrivă bolnavă, agonică și solicitînd un ajutor cvasi-medical — „La horcăitul mării vin cu seringi și vată/pun gura mea amară pe gura ei

sărată / și reușesc o clipă să-i împrumut plămînii / și-n vasele de coastă să reaprind cărbunii“. Poetul, se înțelege, restabilește ordinea naturală a lumii și nu altul este sensul acestei orgolioase sfidări : „Dați-mi mie pe mînă un ziar de provincie / și-o baracă de scînduri cu o firmă soioasă / și-n trei zile orașele vor duhni a vanilie / și a porturi deschise“. Încrîncenarea lui Mircea Dinescu este de fapt o încredere aproape agresivă în puterile miraculoase ale poeziei.

IV

DEMONI ȘI MELANCOLIE. Era în 1965, era spre toamnă. Septembrie către sfîrșit ? Octombrie ? În librării, la începutul anului universitar și al sezonului literar, printre alte noi cărți, un gros roman de aproape 600 de pagini : *Francisca* de Nicolae Breban. Volum de debut, tiraj desigur mic față de cărțile autorilor consacrați : numai 12.140 de exemplare, „broșate" — se menționează în caseta tehnică. Pe ultima copertă, cum se cuvine, fotografia autorului : într-o răsucire cam smucită a capului spre stînga, către privitor (atitudine convențională încărcată de o tensiune obscură), semiprofilul unui tînăr și frumos bărbat cu ochi grei, maxilar ferm, bărbie cu gropiță crestată energic. Tuns cu grijă, de curînd și foarte scurt. Serios, nu zîmbește. Grav și brav. Ce spunea marelui public numele noului scriitor ? Mai nimic, foarte probabil. Era știut în mediile literare ? Oarecum. Ins dificil, complicat, nu boem, nu pitoresc, încăpățînat, încrîncenat, pus pe mari fapte literare, răzbind greu, trecînd piedici pe măsura lui, repetînd fascinat, ostentativ și obsedat cuvintele „forță" și „putere", sfidător, sigur pe sine pînă la aroganță, cu vocația prieteniei, totuși, dar izolat, izolat și singuratic ; jurînd fanatic pe literatură. A scris cîndva poezii romanțioase, în genul Minulescu, doar celor apropiați cunoscute ? E convins, și o spune, că va fi (este) un mare scriitor ? Scrie, în orice caz, exclusivist, pătimaș, devotîndu-i-se pe de-a-ntregul, numai roman. Și o face *în felul lui :* marca Breban. Neînregistrată. Încă...

Era, deci, exact la jumătatea deceniului '60—'70, într-un moment de răscruce pentru evoluția literaturii române postbelice. Neguri dogmatice se retrăgeau, deschizînd privirilor zarea: primenire, gust amețitor de libertate, frenezie a noului și a înnoirii, tineri scriitori talentați primiți cu entuziasm, deocamdată mai mult de o critică și ea tînără decît de cititori, încă reticenți față de scrisul contemporan după un deceniu de absență a cultului valorii. Avînt, așadar. Vechiul în clătinare: idei, deprinderi, forme, ierarhii, atitudini, termeni, terminologie. Poezia „înflorește": cuvîntul este al epocii și o exprimă integral, în spirit ca și în aspirații. Proza caută și se caută pe sine, experimentînd pe loturi mici sau în laboratoare: se poartă genul scurt. Rafinament, subtilitate, ingeniozitate, fantezie, vervă, farmec; jocuri, exerciții, încercări. Proză de probă. Tinerii prozatori sînt mai ales bijutieri și artizani.

Acum debutează Nicolae Berban cu *Francisca;* și va fi socotit întîiul romancier al noului val de prozatori. Dar nu este important dacă îi aparține ori nu cu adevărat, nici dacă „noul val" nu era cumva decît o „ficțiune necesară", cu expresia de pe atunci a unui critic (Mircea Martin). Fiindcă Nicolae Breban pare să nu semene cu nimeni, în ciuda filiațiilor multe și elogioase care i-au fost stabilite (Camil Petrescu, Dostoievski, Hortensia Papadat-Bengescu, Thomas Mann, Gib. I. Mihăescu, Rebreanu, Hašek, Slavici etc., etc.). El aduce, de la prima carte, o lume nouă în proza românească și deopotrivă un concept nou de roman, pe care, mai devreme sau mai tîrziu, critica le-a descoperit și le-a descris corect și aplicat. Remarcînd „capacitatea romancierului de a zugrăvi umanul în *corporalitatea* lui", Nicolae Manolescu notează: „Metafizica e totdeauna încorporată la Nicolae Breban. Cea dintîi și cea mai greu de șters impresie pe care toate romanele lui ne-o lasă este de forfotă de trupuri greoaie, masive, de densitate fizică, de elementaritate a raporturilor umane. Străzile și casele sînt saturate de ființe care mișună, se ciocnesc și se devoră. Spațiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat". Mai înainte, G. Dimisianu observase îndrumarea prozatorului „spre teritorii-limită de viață

sufletească" și, sub aspectul procedeelor, „asocierile îndrăznețe, concilierea în compoziții stilistice proprii a unor atitudini epice care în mod curent sînt divergente". Introducerea unei noi determinante dimensiuni narative este semnalată de Eugen Simion : „Nou și neobișnuit prin proporțiile lui este eseul introdus în toate straturile și la toate nivelurile narațiunii. Prozatorul se substituie curent personajelor, dezvoltă teorii în numele lor, realizează, pe scurt, acel *transfer* autor-personaj care nu intră în prevederile romancierului obiectiv, impersonal". În această ordine, Radu G. Țeposu a subliniat, mai de curînd, că una din performanțele lui Nicolae Breban constă în a face „autentic chiar și artificiul retoric. Printr-o supremă convenție este înlăturat sentimentul convenției".

Am dat aceste citate, care puteau fi considerabil înmulțite, din două motive. Mai întîi, pentru a exemplifica prin ele, așa puține și restrînse cum sînt din necesități de spațiu, că proza lui Nicolae Breban a exercitat și exercită o puternică atracție asupra criticii (și, trebuie adăugat, asupra cititorilor), invitînd necontenit la explorări în toate direcțiile, la interpretări foarte variate, la comentarii în contradictoriu și mai nou, chiar în stil... brebanian (Mihai Dinu Gheorghiu, Ioan Buduca). Apoi pentru că toți criticii amintiți, deși mult deosebiți între ei, insistă într-un fel sau în altul asupra caracterului *neobișnuit* al acestei proze ; asupra *forțării limitelor* ca atitudine generală a romancierului. În sus ori în jos : dar ce importanță mai are ?!

Sînt însă personajele (unele dintre ele) și conflictele din romanele lui Nicolae Breban cu adevărat *supra-* și *sub-* umane, cum s-a sugerat ori s-a spus de atîtea ori, pînă la banalizare ? Oricum, pînă la căutarea sau găsirea unui răspuns, trebuie să observăm acest lucru, deseori ignorat : că Nicolae Breban este unul dintre puținii creatori de *personaje memorabile* din proza românească postbelică. Fiecare dintre romanele lui a îmbogățit galeria tipologică a imaginarului literar autohton cu cel puțin unul sau două asemenea personaje, să le zicem și reprezentative : Cupșa, E. B., copilul Herbert, Paul, Krinitzki, Miloia, Mia Fabian, doc-

torul Minda, Grobei, Rogulski. O atît de mare producție de „tipuri" mai găsim, în spațiul literaturii române, doar la Caragiale, la G. Călinescu și la Marin Preda. O primă concluzie se impune : fără a ignora stările, atmosfera, dispozițiile, evenimentele, Nicolae Breban este esențial atras către *făptura umană*. Care în literatura lui apare de obicei într-o multiplicitate contradictorie, într-un *amestec* foarte plin, dens, exacerbînd verosimilul pînă la inverosimil. S-a discutat la nesfîrșit despre, e drept, nesfîrșitele... discuții din romanele lui Nicolae Breban în legătură cu „forța" și „slăbiciunea", fără a se observa însă aproape niciodată că fiecare personaj al scriitorului este concomitent și „tare" și „slab", și „stăpîn" și „slugă" — în cadrul acelorași raporturi și fără a se implica, neapărat, complexa dialectică a relației victimă-călău. Personajele lui Nicolae Breban se află în raporturi de singurătate, de melancolie, de plictis — nu de putere. Raporturi afective, nu ierarhice. Foarte caracteristică în acest sens este ecuația sensibilitate-monstruos, fixată în cel puțin două cazuri prin aproximativ aceeași imagine. O imagine teribilă. Neajutoratul, umilitul, „sensibilul" Cupșa are, la un moment dat, într-o situație de altfel cu totul derizorie, sentimentul triumfului — și atunci „gîndul lui se încovoia și se ascuțea în zeci de terminații osoase, ascuțite, ca o gheară de monstru" *(Francisca)*; iar în *Animale bolnave* „vizionarul" Paul îl vede, în imaginația sa hiper-realistă, pe ucigașul necunoscut avînd în loc de mînă o gheară monstruoasă — periculosul asasin căutat și descoperit cu atîta dificultate fiind blîndul, săritorul, sensibilul Miloia. Și nu este oare și Grobei din *Bunavestire* un suflet „sensibil", delicat, „amabil" ca și „melancolicii", printre care va fi fost internat Miloia ? Mai mult decît erupții ale Forței, ale Puterii etc., în romanele lui Nicolae Breban există în realitate o erupție *a demonicului*, produsă nu numai în modurile cele mai neașteptate și în împrejurările cele mai surprinzătoare, dar și în ființele aparent cel mai puțin demonice. În proza lui Nicolae Breban dracul scoate capul unde, cînd și mai ales în cine nu te aștepți. Un demonism latent, potențial, deseori meschin, trivial, periculos, caraghios, vulgar, diletant, greoi, im-

perfect, niciodată „romantic“, mai întotdeauna „grotesc“, prin urmare vital, de o autenticitate izbitoare („căci în esență grotescul prezintă viața tocmai în plenitudinea ei contradictorie și cu două fețe, care include negarea și distrugerea (moartea vechiului) ca pe un moment *necesar* și inseparabil legat de *afirmare*, de nașterea noului, superior în raport cu vechiul“ — M. Bahtin). Dacă forțează într-adevăr limite, Nicolae Breban forțează limitele literaturii spre a cuprinde, absorbi, capta viața — „în plenitudinea ei contradictorie“. Fiindcă *demonii* lui Nicolae Breban, ființe sensibile, singuratice, reprezintă manifestări în exces ale *melancoliei* („deprinderea paradoxală de a fixa indefinit un obiect care-ți rămîne totuși străin, care îți e din ce în ce mai străin pe măsură ce îl contempli și pe care îl contempli cu atît mai tenace cu cît îl simți închizîndu-se în înstrăinarea sa“ — Andrei Pleșu) : încercări aberante de apropiere (de aici monstruoasele discuții, agresiuni, acuplări etc.), de regăsire a unei comunități pierdute, a participării, a identificării. Voind să ajungă în paradis, aceste personaje melancolice nimeresc invariabil în iad. Sau aduc iadul pe pămînt : acesta e avertismentul grav al romanelor lui Nicolae Breban. A căror „marcă“ este, după două decenii de la debutul scriitorului, „înregistrată“ și deplin consacrată.

*
* *

VOCILE CONȘTIINȚEI. Un document uman, moral și intelectual este cartea lui Laurențiu Fulga *E noapte și e frig, seniori**. Autorul a numit-o „roman“ : dar este, mai degrabă, un recviem și o spovedanie totodată ; fiind, în același timp, și un jurnal de creație, și o suită de parabole. Și se subsumează, în toate aspectele, acelei „estetici a strigătului“, cum a denumit indirect Dan Culcer, analizînd *Vocile nopții* (1980) de Augustin Buzura, una

*) *E noapte și e frig, seniori*, roman, Editura Cartea Românească, 1983.

din cele mai productive direcții ale prozei românești contemporane, reprezentată de scrieri aparținînd unor autori altminteri foarte diferiți între ei, de la *Leul albastru* (1965) de D. R. Popescu și *Îngerul a strigat* (1968) de Fănuș Neagu la *Cel mai iubit dintre pămînteni* (1980) de Marin Preda și *Viața pe un peron* (1981) de Octavian Paler. Titlul însuși, parafrază sarcastică a vestirilor liniștitoare făcute în beznă de străjile nocturne ale cetăților medievale, o fixează de la început în acest registru : *E noapte și e frig, seniori*.

Recviemul, plîngînd pierderea Dînsei, femeia iubită, logodnică pasionată, soție, mamă a Copiilor, ființa cea mai apropiată, nu este însă recules și înfiorat, ci încrîncenat, patetic, sumbru, născut dintr-o revoltă ce merge pînă la apostazie ; iar spovedania, dramatic tensionată, este făcută de un artist, nu de un biet om înfrînt, lovit necruțător de fatalitatea destinului biologic și rămas singur, bătrîn, bolnav, amenințat de orbire. De aceea suferința și suferințele, în loc să doboare, amplifică în romanul lui Laurențiu Fulga, aproape reflex, voința de creație : unica formă de împotrivire în fața absurdului. Dispariția Dînsei nu este plînsă deznădăjduit, tot așa cum naratorul, scrutîndu-și lucid existența imediată, dezolantă, amară, pustiită, nu se lasă copleșit ; înconjurat de fantasme, provocat de amintiri, apăsat de conștiința declinului fizic, li se sustrage scriind : chiar despre ele, despre ceea ce altminteri l-ar face să se prăbușească. Își domină spaimele și coșmarurile lăsîndu-se stăpînit de obsesia creației. Recviemul și spovedania întîlnesc astfel, în chipul cel mai firesc, jurnalul creatorului, ce mărturisește îndoielile și neliniștile inevitabile încercate în lupta cu neantul presupusă de orice efort artistic ; parabolele, în sfîrșit, constituie un fel de sinteze ale celorlalte trei planuri, deși construcția secvențială a cărții duce la interferarea lor, nu la paralelism.

Esențială însă rămîne — sau, mai exact, devine — tema confruntării artistului cu moartea ; cu formele și forțele ei. O confruntare ce asigură vitalitatea creației, nu o zdruncină. Mecanismul acesta a fost admirabil descris de Albert Camus (al cărui nume, ciudat !, lipsește totuși din seria celor evocate și invocate de Laurențiu

Fulga în romanul său) : „un chin țîșnește acolo unde un altul moare. Căutarea puerilă a uitării, chemarea satisfacției rămîn aici fără ecou. Dar încordarea constantă care menține omul în fața lumii, delirul ordonat care-l îndeamnă să primească totul trezesc în el o altă febră. În acest univers, opera devine pentru om șansa unică de a-și menține conștiința și de a-i fixa aventurile. A crea înseamnă a trăi de două ori“ (*Mitul lui Sisif*, traducere de Irina Mavrodin). Personajul-narator din *E noapte și e frig, seniori* trăiește întrucît scrie : aceasta este existența lui adevărată. De veghe în „celula (sa) de lucru“ (dăinuie, în roman, obsesia spațiului celular, strîmt, sufocant, strivitor — și mereu învins printr-un „continuu flux de flăcări patetice“), își trăiește, exacerbat, singurătatea : „ceasul de pe masa de lucru arată ora trei și e noapte, vreau să spun că de jur împrejurul existenței mele s-au așezat o tăcere și o beznă de moarte, sudoarea de pe mine s-a făcut de gheață, sufletul mi-a înghețat, lumina lămpii la care scriu este o lugubră minciună sau un miracol imposibil, pentru cine atunci mai scriu ?“ Întrebare obsedantă, imaginată în circumstanțele absolutului, spre a-i se potența gravitatea : „dacă ar fi să rămîn singur pe fața pămîntului, datorită nu știu cărui cataclism, aș înceta oare să mai scriu ? Și cui ar mai fi menită această scriere a mea, dacă planeta ar fi numai cenușă, nici măcar cenușii neavînd cum să mă adresez, dat fiind că mi-aș pierde și posibilitatea de a comunica prin viu grai, aș muri sub presiunea (din toate părțile) a sfintelor radiații atomice asupra mea, atunci cine ar mai avea nevoie de mărturia mea ?“ Iată, acum, și răspunsul, îndîrjit, răzvrătit, orgolios în sensul deplinei asumări a condiției de creator : „Nu, n-aș înceta să scriu, oricît de teribil de greu mi-ar fi, pînă la ultima suflare, cineva tot va veni, tot se va ivi cineva, n-are importanță cum va arăta și cum se va chema, ca să afle. Dumnezeu însuși dacă mi s-ar opune, autorul și vinovatul a toate dacă, eu tot n-aș înceta să scriu, sub ochii și sub amenințarea lui aș continua să scriu, pentru că nu se poate, nu se poate să murim de tot, ceva trebuie să mai fie dincolo de această virtuală moarte, în stare de veghe, în



stare de coşmar". Iar întrebarea fără răspuns e alta: „Dar ce anume, Dumnezeule... ?"

Aceasta şi este chestiunea fundamentală a cărţii lui Laurenţiu Fulga. De aceea, într-un roman care porneşte de la o situaţie „de viaţă", de la un eveniment tragic (moartea Dînsei) şi de la reverberaţiile acestuia în conştiinţă, extins apoi la circumstanţele existenţei personajului narator, încenuşată de semnele implacabilului amurg (căci e doar un „om singur", un „om ruinat de înspăimîntările morţii"), se ajunge, fără a se forţa cîtuşi de puţin cursul naraţiunii, la sfidarea, nu trufaşă, ci hotărîtă, a neantului în numele creaţiei. Chiar dacă întrebării formulate într-un ceas de luciditate incandescentă, mistuind toate amăgirile şi toate iluziile, nu i se dă un răspuns direct, cartea conţine unul — singurul posibil: *dincolo* este de fapt *aici*, iar unica dovadă că nu se moare „de tot" o constituie creaţia. Către acest răspuns converg toate planurile romanului, fie că este vorba de recviemul prin care este evocată Dînsa, „fascinantă doamnă Euridice a neantului", fie că este vorba de spovedania unei conştiinţe încărcate „de păcate săvîrşite cu adevărat, de păcate inventate sau preluate inconştient din literatură"; fiindcă atît „jurnalul de creaţie" cît şi parabolele în care cuplul se confruntă cu succesive reprezentări simbolice, ale predestinării (Şeful gării, Comandorul, Zugravul de mînăstiri, Cabanierul) şi ale divinităţii (derizoriul, grotescul Stăpîn al rezervaţiei) îl vizează în chipul cel mai direct. Problematica şi tonalitatea sînt prefigurate încă din prima secvenţă a cărţii, transferul dintr-o ordine în alta fiind sugerat cu precizia manifestării unei obsesii inconfundabile: „toamna e de un suav incredibil, cu doar o masivă cădere de frunze moarte, parcă anume inventată pentru a-mi seconda starea de dulce-amar a zilelor din urmă. Ciudat, dar mă trezesc deodată descoperit spre miraculoasele obsesii ale unor toamne de odinioară, pe orizontul cărora tremură de-aievea cîteva siluete vagi de femei. Semn că nu mă risipesc irevocabil înspre pulbere odată cu nefericirile trecutului, memoria mea le reţine doar ca speculaţii ale unei imaginaţii în agonie". Pînă aici, chiar dacă prefacerea amintirilor în inconsistente năluciri ale unei ima-

ginații agonice constituie un moment acut al consemnării, nu se trece totuși dincolo de o calmă, împăcată notație născută de sentimentul senectuții. Dar iată continuarea: „Caut, în schimb, puncte de sprijin în spațiul întins al mesei de lucru. Dar ce vreți haos mai presus panicii decît haosul mesei de lucru scriitoricesc, mai neîmblînzite vipii decît interogările, nerăspunsurile unei asemenea mese de lucru ?" *Masa de lucru* capătă forța unui simbol. Desemnează o realitate mai cuprinzătoare decît realitatea înseși; de aceea „punctele de sprijin" sînt căutate în spațiul său, ce concentrează, ca o magică oglindă, întregul univers. Nu este o restrîngere și nici o retragere nu este: e, dimpotrivă, o situare în zona cea mai înaltă și mai fierbinte, angajînd conștiința umană într-un demers ce-i este atribut exclusiv. În spațiul „mesei de lucru", al camerei de lucru-„celulă", în care personajul narator se claustrează de bunăvoie, condus însă de o chemare irepresibilă, vor fi convocate și asumate, într-un tumult al memoriei și imaginației, nu doar spaimele, obsesiile, dezamăgirile și experiențele personale, ci întreaga suferință a lumii. Făpturile care populează acest univers fantomatic și avînd concretețea ireală, dar cu atît mai răscolitoare, a coșmarului, vocile care se ivesc din necuprinsul închipuirii, datele memoriei afective și proiecțiile memoriei culturale sînt de fapt expresiile confruntării cu golul, ale căutării înverșunate a absolutului. Temă veche în proza lui Laurențiu Fulga, prezentă încă din nuvelele volumului său de debut (*Straniul paradis*, 1942); dar pentru întîia oară expusă direct, fără a se renunța la proiecția în ficțiune, declarată însă a fi o „mistificare". Vocile romanului sînt în realitate vocile conștiinței creatorului: „Mi-e frică să recitesc paginile dinainte — notează personajul narator într-una din secvențele alcătuind ceea ce am denumit, convențional, jurnalul de creație —, în totalitate, mă uit cu groază la vraful de hîrtii scrise pînă acum. Ideile mi se oferă într-o dezordine cu neputință de stăvilit, mi-e teamă că niciodată nu voi reuși să fiu răspunzător de ordinea așezării lor în pagină. Haos al unei memorii care se refuză pe sine, pentru a se apăra chiar de judecătorul zăvorît în sine. Violentînd orice adevăr despre biografia personală, cînd fiecare biografie

nu mai știe la ce subterfugii să apeleze ca să iasă curată din busculadele murdare ale istoriei. Iar singura justificare a fricii mele de aceste hîrtii sortite tiparului constă în lipsa de măsură a timpului prezent raportat la eternitate, care este una din cele mai superbe efemeride. Tocmai fiindcă sunt Eu peste tot, în tot ce s-a scris, și zadarnic acest Eu se ascunde în cuirasa personajului narator. Nu vă lăsați deci înșelați, oameni buni, am curajul să vă declar că așa-zisa ficțiune literară este mistificarea propriei noastre conștiințe".

O conștiință absorbantă și totodată angajată patetic în căutarea febrilă, insistentă și necruțătoare a adevărului, oricît de dureros. Reprezentările și imaginile despre sine, lipsite de orice nuanță edulcorantă și de aceea credibile prin cruzimea destăinuirii, prin expunerea fără reticențe a unei interiorități devastate de experiențe și încercări dramatice garantează autenticitatea demersului direct speculativ. *E noapte și e frig, seniori* este, într-una din cele mai incitante laturi ale sale, un roman reflexiv: privind condiția creației și a creatorului. De la comentariile în legătură cu un episod ori altul din viața unor scriitori cunoscuți ai secolului (Malraux, Montherlant, Virginia Woolf, Louis Althusser ș.a.) pînă la considerațiile despre libertatea conștiinței și primejdiile care o amenință sau despre mereu eșuata iluzie că prostia, teroarea, nebunia pot fi învinse prin cărți și prin filosofie („Totdeauna, în fiecare timp și pe fiece perimetru de societate organizată, s-au numărat mai mulți tirani decît filosofi. Și istoria a dovedit, spre dezonoarea ei, că-i mai plăcut și mai suportabil biciul tiranului decît căutarea adevărului, mai ales acolo unde nici adevărul nu se lasă prea ușor descoperit"), romanul acesta nu omite nimic din ceea ce ar constitui, și pînă la urmă chiar constituie, o profesiune de credință făcută în termenii unui eseu. Fiindcă un patetic eseu este îndrăzneața re-interpretare, bizuită pe o comparație cu Faust, a Meșterului Manole, văzut ca simbol al creatorului ce adoptă o soluție care este, sub aspect moral, de nejustificat și de neprimit: sacrificarea *celuilalt* în beneficiul (iluzoriu, de altfel) personal. Manole, în această perspectivă, ar fi trebuit să se lase el însuși „zidit de viu" în creația sa, fi-

indcă — scrie autorul acestui pasionant roman — „nu există zidire de scris, zidire de artă, care să nu-l aibă pe scriitor, pe artist, zidit de viu întru ale sale, pentru cît este menit duratei să dureze pe această atît de fragilă, atît de fără destin planetă".

*
* *

PLEDOARIE PENTRU ÎNCREDERE. O experiență pentru care, obiectiv, puține date ale scrisului său de pînă acum îl recomandau încearcă Petre Sălcudeanu în romanul *Cina cea de taină* *. Cartea este istoria unui coșmar; sau, încă mai exact, conține, înfățișează un coșmar. Prin urmare, confuziile de planuri, claritatea stranie a viziunilor, amestecul de extravaganță, de atrocitate și de lirism, jocul încîlcit al obsesiilor, dinamismul fantasmagoric, substituirile și simetriile simbolice, spaima generînd imagini înspăimîntătoare sînt în firea lucrurilor. Un om pe moarte (și deopotrivă condamnat la moarte) delirează, iar delirul acestui muribund este urmărit, reprodus fără nici un comentariu exterior ajutător. Fiindcă romanul nu plonjează în intimitatea unei conștiințe agonice: universul său adevărat îl constituie coșmarul propriu-zis, vîrtejul tulbure și dezlănțuit al delirului întrupat vizual, obiectivat într-o succesiune haotică de evenimente, priveliști, stări, aproape desprins de cel care îl suportă și totodată îl naște, îl produce. Cartea lui Petre Sălcudeanu implică în halucinant și halucinatoriu, iar această deschidere spre irealitate (sau hiper-realitate) surprinde la un prozator de structură și vocație realiste. Desigur, *Biblioteca din Alexandria* (1980), puternicul, memorabilul roman prin care, după o îndelungată navigație în zona unui pseudo-realism periferic, minor, consemnativ în expresie și schematic în fond, Petre Sălcudeanu s-a impus conștiinței literare drept unul dintre prozatorii importanți ai momentului actual, împingea realismul în parabolă, faptele, descrise minuțios, aplicat, gospodărește, pe înde-

---

*) *Cina cea de taină*, roman, Editura Cartea Românească, 1984.

lete căpătînd în permanență o dimensiune simbolică ; dar prin construcție și perspectivă, prin modalitatea relatării, prin îmbinarea oarecum „dulgherească", adică masivă, temeinică, solid articulată și la vedere a episoadelor și a planurilor narative, cartea aceasta ilustra (și demonstra) că obiectivitatea realistă de bună tradiție ardelenească nu și-a epuizat încă resursele. Și nu este imposibil ca noul roman al scriitorului, contrazicînd atît de flagrant așteptările instituite de *Biblioteca din Alexandria*, să deruteze și chiar, de ce nu, să intrige, în parte cel puțin. Mai ales că, în principiu măcar, Petre Sălcudeanu pare să pornească în această experiență handicapat de natura propriei înzestrări literare. El este, o arătau cărțile anterioare, auster și rigorist sub aspectul imaginației stilistice ; din acest punct de vedere, *Biblioteca din Alexandria* este un roman umbros, „mohorît", impresionînd prin masivitatea întunecată a dimensiunilor și nu prin arhitectura formelor, prin jocul culorilor și libertatea expresivă. Nu vom găsi în scrisul său, mereu „cumpănit", nici dezinvoltura insolentă a lui Breban, nici demonia în aleatoriu a lui D. R. Popescu, nici verva drăcoasă și sîngerîndă a lui Paul Georgescu, nici vicleana glisare în infernalitate voioasă a lui Bălăiță, nici furioasa mîntuire a grotescului prin suferință ca la Buzura, nici reflexivitatea vehementă purificată prin livresc a lui Paler, nici melancolia abilă a lui C. Țoiu, nici alegorismul psihologizant al lui B. Nedelcovici, nici perfidia visătoare a lui E. Uricaru, nici nostalgia îndurerată a concretului ca la N. Manea, nici zbaterea morală a lui M. Sin. Tonul lui Sălcudeanu rămîne mereu liniștit, egal cu sine însuși, „echilibrat" — indiferent de obiect.

La fel se întîmplă însă și în *Cina cea de taină*. Scriitorul nu-și părăsește registrul stilistic, nu încearcă și probabil nici nu vrea să se schimbe. Dar aduce în perimetrul său o materie structural nepotrivită : și găsește, pentru rezolvarea acestei neconcordanțe, o soluție pe cît de îndrăzneață, pe atît de neașteptată. Racordînd la impasibilitatea, la obiectivitatea sa atît de caracteristică subiectivitatea de fond a coșmarului, Petre Sălcudeanu *rupe* delirul de personajul căruia îi aparține, îl transformă în-

tr-o „realitate“, e drept, complicată și labirintică, dar nu mai puțin metodic descriptibilă. Și, pentru a nu fi totuși sacrificat eroul în mintea căruia nu mai este decît halucinație, acesta e prefăcut în personaj obiectiv al propriei lui închipuiri maladive. Implicațiile acestor complicate manevre și manipulări compoziționale sînt considerabile. Iată, spre exemplificare, una dintre cele mai importante : transferat în exterior, privit și descris ca atare, fluxul profund subiectiv al coșmarului întîlnește inevitabil istoria și se transformă în veritabil delir al acesteia. Fiindcă de fapt în *Cina cea de taină* Petre Sălcudeanu continuă *Biblioteca din Alexandria;* dar ceea ce acolo se petrecea într-un spațiu izolat, într-un loc închis, al suferinței și al bolii, în sanatoriul infern și purgatoriu totodată, aici se desfășoară pe întinderile fără limite ale sufletului omenesc. Personajele din noua carte a scriitorului se nasc dintr-un coșmar și reprezintă un univers al existenței coșmarești ; sînt puține cărți în literatura română în care să se fi explorat abisurile anihilării umanului cu atîta precizie și insistență cum se întîmplă în acest roman. Somnul rațiunii naște monștri?! În *Cina cea de taină* monștrii se nasc din somnul încrederii, dintr-un pseudo-raționalism uscat, osificat, prefăcut în dogmă sacrosanctă, *dez-afectat,* inchizitorial. Un om este pe moarte și se așteaptă relativa lui însănătoșire pentru a fi ucis, pentru a se executa sentința de condamnare la moarte pronunțată împotriva lui. E îngrijit pentru a fi omorît, e smuls morții pentru a-i fi (re) dat într-o stare cît mai bună. Logică perfectă : un cadavru nu poate fi executat. Logică delirantă, nu mai puțin. Muribundul este o victimă a suspiciunii ; fusese, este însă, el însuși, un agent al bănuielii, un instrument al neîncrederii.

Scenariul epic al cărții lui Petre Sălcudeanu utilizează un pretext cunoscut și folosit : al fraților despărțiți de istorie și obligați tot de ea să lupte unul împotriva celuilalt. Aurel Rogozea, fiu de țăran, ajuns mai întîi muncitor, devenit mai apoi și oarecum peste noapte ofițer, face parte din trupele care, după încheierea războiului, se confruntă cu bandele de „teroriști“ ascunși în munți și care

primesc pe calea aerului ajutoare din străinătate. Printre aceștia s-ar afla însă și fratele lui geamăn, Liviu, dispărut în timpul războiului. Realitate, vis? La un moment dat, Liviu este împușcat, pare-se chiar de către Aurel, și cu acest prilej se descoperă că neînduplecatul, asprul ofițer Rogozea din trupele speciale avusese o rudă printre dușmani. În consecință, cu tot devotamentul dovedit pînă atunci, nu mai arestează și nu mai interoghează el pe alții : e arestat și interogat el însuși. Devine un „obiect" al cercetărilor, cum spune specialistul în smulgerea declarațiilor Cotoban, un sadic torționar. Realitate sau halucinație, atmosfera este coșmarescă. Iar liniștea narativă, tonul uniform, de lucru, așezat al relatării fac, prin contrast, ca tensiunea romanului să sporească pînă la insuportabil. Delir organizat sau organizare a delirului? Cel ucis, fratele geamăn al lui Aurel, ar fi totuși un altul : o sosie, o dublură, special pregătit. Nici nu l-ar fi omorît Aurel, de altfel, ci chiar unul dintre „teroriști", anume pentru a se da sugestia că ofițerul ar fi, de fapt, un suspect; pentru a se cultiva și întreține neîncrederea. Evadează ori nu Aurel de la ai săi, ajungînd la „ceilalți", s-au petrecut aievea ori nu faptele rostogolite în lungul coșmar al muribundului? Nu e limpede și, în fond, nu această verosimilitate exterioară interesează în cartea lui Petre Sălcudeanu. Ipoteticul, nesiguranța, incertitudinea țin, în *Cina cea de taină,* de o strategie epică bine pusă la punct. Căreia i se subsumează și „perechile" de personaje, Aurel nefiind singurul dintre eroii cărții prevăzut cu un dublu; iar aceste corespondențe vorbesc, toate, despre un singur lucru : despre o tragică scindare, despre efectul nefast al suspiciunii, despre un timp al bănuielii dezumanizante. O temă pe care, în alt mod, o conținea și *Biblioteca din Alexandria.* În *Cina cea de taină* se merge mai departe, fiindcă delirul eroului de aici vizează nu doar efectele, manifestările acestei suferințe, ci instrumentele și cauzele ei. Mai puțin comodă la lectură — și cum ar fi putut fi ?! — decît *Biblioteca din Alexandria,* noua carte a lui Petre Sălcudeanu este o apariție ce validează integral reputația de care se bucură autorul ei.

* *
*

ȘANTIERUL TOTAL. Intrată mai întîi, în perioada postbelică, într-un declin evident, probabil și datorită implacabilului proces de omogenizare socială determinat de noua orînduire (universurile constituite se destramă, ierarhiile tradiționale sînt răsturnate, stabilității i se substituie fluctuația perpetuă, diferențele și stratificările de orice natură tind să fie anulate, întrucît omogenizarea presupune fărîmițarea prealabilă a elementelor componente), *literatura mediilor* va cunoaște la începutul anilor '70 o bruscă revitalizare prin descoperirea unui teritoriu inedit pentru proza românească : lumea funcționarilor politici.

Activiști de partid existaseră și pînă atunci ca personaje literare : și încă devreme, începînd cu literatura agitatorică din anii '48–'50 ; în mod obișnuit aveau însă funcția de agenți ai providenței, apărînd oportun și intervenind eficient, fără a fi, în ciuda unei prezențe cantitativ considerabilă, și expresia unui univers profesional și social determinat și determinabil, cu psihologie, mentalitate, comportament, preocupări și mod de viață definitorii. Chiar dacă sugestii, intuiții și aluzii în acest sens pot fi totuși descoperite în proza anterioară anilor '70 (mai cu seamă la Marin Preda, în *Risipitorii*, *Moromeții* vol. II, *Intrusul*), nicăieri nu se conturează imaginea unui mediu constituit, diferențiat prin trăsături de ordin supraindividual.

O va face romanul *Ore de dimineață* de Platon Pardău, apărut în 1972 : prima carte despre „lumea" activiștilor de partid văzută ca atare, veritabil cap de serie pentru una din cele mai productive, în sens material, orientări ale prozei din deceniul al optulea. Deși nu se remarcă prin noutatea soluțiilor și a strategiilor narative, constatîndu-se, dimpotrivă, o caracteristică predilecție pentru convențiile acceptate, ca și cum îndrăzneala de a se pătrunde într-un mediu a cărui existență nu făcuse încă, la noi, obiectul literaturii ar fi trebuit permanent frînată sub aspectul procedeelor și al expresiei, deseori de factură vădit jurnalistică, romanele aparținînd acestei

orientări se disting totuşi printr-o reală varietate compoziţională şi problematică, la autorii reprezentativi ai genului cel puţin. Astfel, Platon Pardău urmăreşte de regulă evoluţia unor individualităţi modelate prin apartenenţa de grup socio-profesional, al căror destin este redus la biografie şi ale căror voci interioare îndeplinesc o funcţie compensatorie ; romane ale misterului impersonalităţii umane, cărţile lui valorifică posibilităţile surdinei şi ale estompării. Teoretizînd sumar, nu însă şi şovăitor, asupra reprezentanţilor mediului („eroul fundamental al lumii socialiste este activistul de partid. El împinge România înainte de aproape 40 de ani. El a devenit teoretician al socialismului, învăţînd uneori să scrie şi să citească în socialism" — interviu, în „Flacăra" nr. II, 12 martie 1981), Dinu Săraru ţinteşte realizarea unei cronici sociale spectaculoase, încrucişînd tabloul de moravuri, melodrama şi discursul politic. O sinteză originală a celor două direcţii a reuşit Dumitru Popescu în trilogia *Pumnul şi palma,* al cărui ultim volum *) fixează de altfel şi locul autorului în configuraţia acestei secţiuni a prozei contemporane.

Prin însăşi natura lor, astfel de cărţi prezintă un interes îndoit : literar şi documentar. La Dumitru Popescu îndeosebi, povestirea este pusă în slujba unei teoretizări mai mult sau mai puţin transparente ; faptele ilustrează semnificaţia ori sînt obligate să o facă, în virtutea unei supravegheri narative rareori destinsă. Nu vom întîlni, de aceea, un *verosimil artificial,* cum spune Gérard Genette analizînd un aspect al romanului balzacian, ci un *artificial verosimil.* Întrebuinţînd şi manipulînd convenţii epice admise pînă la banalizare, şi încă într-un chip destul de neglijent pentru a nu se lăsa vreo îndoială în privinţa importanţei date „literaturii", trilogia lui Dumitru Popescu are înfăţişarea unei demonstraţii desfăşurate după un plan riguros, deşi imprevizibil, astfel încît acest al treilea volum constituie, faţă de cele care l-au precedat, o surpriză ; aşa cum, de altfel, fusese şi *Ochiul ciclopului* în raport cu *O dimineaţă înşelătoare. Marşul cariatidelor*

*) *Pumnul şi palma,* vol. III, *Marşul cariatidelor,* Editura Eminescu, 1982.

nu este doar o continuare a ciclului ; ci și o încununare, o „sinteză“, termen cerut de însuși principiul construcției în triadă. Acțiunea este esențializată, acum, prin restrîngerea severă la demersul eseistic și constă în transformarea celor doi protagoniști ai romanului, Manole Suru și Vladimir Cernea, în reprezentanții a două categorii tipologice : primul este „organizatorul“, celălalt întruchipează „gînditorul“, terenul confruntării lor, socotită inevitabilă, fiind practica istorică. Totul e, firește, concretizat numai atît cît să existe sugestia unei ficțiuni. Manole Suru este prim-secretar într-un județ nou înființat, iar Vladimir Cernea este adjunctul său, „al doilea om al județului“, diferențele de temperament și de formație dintre cei doi luînd înfățișarea unui conflict ireductibil : la Dumitru Popescu politica este explicată adesea prin psihologie. Romanul, aparent obiectiv, se bizuie de fapt pe înțelegerea și perspectiva unuia dintre ei, chiar dacă nu în mod explicit : naratorul (care nu e același, firește, cu autorul) adoptă curent viziunea lui Cernea și, deseori, chiar se confundă cu el. Și totuși, adevăratul personaj privilegiat este Manole Suru, întrucît beneficiază de un dublu comentariu. Suru este astfel prezentat direct, prin intermediul reflecțiilor naratorului și totodată prin cele aparținîndu-i lui Cernea ; asupra lui sînt concentrate toate luminile romanului. Vechiul său prieten și tovarăș de acțiune suferă, în viziunea lui Cernea, o metamorfoză rapidă odată cu instalarea într-un atît de important post de decizie ; Suru începe să devină o enigmă, pe măsură ce manifestările lui sînt tot mai pregnante. Se consideră „model“ și are „convingerea că marea critică e monopolul lui, al autorității sale, și că exercitată de alții pune această autoritate în umbră, o scoate din drepturile ei, o uzurpă“; recurge deseori, pentru a se impune, „la vorbe umflate, la fraze sforăitoare, la un ton energic, imperativ“ ; are înclinația „de a atribui interlocutorilor sensuri inventate“ ; se remarcă la el „un început de mesianism“; „mințea“, e drept că „în modul cel mai cuceritor cu putință“; îl caracterizează „repulsia față de fals, de aparențe“ cînd este vorba de alții, dar, în ceea ce îl privește, face uz de „cultivarea aparenței, chiar a falsului, pentru apărarea unei poziții cînd se clatină“ ; și

totuși, „descoperind același tip de manifestări la alții, le recunoaște imediat ca incompatibile cu principiile de partid". Analizînd conduita prietenului (și a șefului său direct), Vladimir Cernea „ajunsese la următoarea concluzie : Suru nu devenise un duplicitar, ci un megaloman. Suru se îmbolnăvise de prea multă forță, ca și de puterea ce-i permitea să și-o afirme". Judecată rece, acuzatoare, pe care Cernea o exprimă la un moment dat deschis, într-o ședință a „biroului regional" (sic !), spunîndu-i lui Suru „că, practic, de mai multă vreme s-a îndepărtat radical de spiritul Congresului al IX-lea, că promovează un stil de conducere autocrat, arbitrar și nepopular, profund dăunător din punct de vedere politic". Drept urmare, Cernea va fi suspendat din funcția de prim-vicepreședinte județean, dar hotărîrea lui Suru în privința lui nu va fi totuși validată de organele superioare. Astfel de amănunte epice rămîn însă marginale față de direcția principală a cărții : Suru se îmbolnăvește și, după o luptă elocventă (și grandilocventă) cu suferința, moare, nu însă înainte de a-i lăsa lui Cernea un testament politic, prilej pentru acesta de a-l justifica în finalul romanului, de altfel nu cu totul neașteptat.

Viziunea lui Cernea, preluată mai mult sau mai puțin discret de narator, arată de fapt o secretă fascinație exercitată de „organizator" asupra „gînditorului", de Suru asupra aparent incomodului și incomodatului său prieten și subaltern. Din acest motiv analiza nu trebuie să o urmeze, ci să o privească ; mai mult chiar decît îl privește pe Suru. Contradicția dintre „a face" (Suru) și „a fi" (Cernea) doar pare să asigure conflictul romanului ; în realitate cei doi reprezintă o singură atitudine, sînt fața și reversul unei singure ipostaze, atît în plan psihologic, intelectual și moral, cît și în plan social și politic. De altfel, există o sugestie în acest sens : Cernea se întreabă dacă nu e cumva „conștiința unui buldozer", adică a lui Suru ; și nu putem despărți o conștiință de posesorul ei. Numai că și această figură de stil, penultima în ordinea cărții, dintr-o serie retorică suficient de cunoscută pentru a nu mai fi necesară o calificație estetică (Suru este văzut, de Cernea sau de narator, ca „leu", „mistreț", „șoim", „vultur", „general", „ataman", acționînd „pentru

înaintarea navei" etc., etc.) mărturisește, indirect, o aspirație și deopotrivă o condiție. *Buldozerul* este o imagine a forței dezlănțuite, o forță mecanică, irezistibilă, implacabilă, acționînd pertinent într-un singur mediu și într-un singur context: pe șantier și în caz de calamitate. Și, într-adevăr, eroii din *Marșul cariatidelor* își asigură, prin toate mijloacele de care dispun, mediul și contextul necesare. Abia instalați la conducerea județului, acolo începe construcția unui uriaș combinat; mai mult, Suru își propune să depășească termenele fixate, suprasolicitînd în acest scop resursele umane și materiale. Nu întîmplător Suru este obsedat de *imaginea șantierului*: „În mijlocul globilor oculari, în miezul întregii ființe, se instalase atotstăpînitoare, inamovibilă, dorită posesiv, cu gelozie, de amant maniac, imaginea «șantierului». Cu ea pe retină și sub retină se mișca, acționa, trăia, toată ziua, cu ea adormea, ea îi cotropea visele triumfale în care urca scări înalte, urmat de o suită numeroasă, spre un balcon sau lojă aeriană, de unde cuprindea spațiul terestru răscolit, monștrii metalici aplecați asupra lucrului și furnicarul omenesc ce aduna, ridica, făcea să sporească, să se umfle o formă de proporții imperiale, de o antichitate ultraperfecționată". Delir faraonic. Totul va fi prefăcut, în consecință, într-un vast șantier, oamenii, chiar, vor fi supuși unui proces de rapidă transformare, fiindcă Suru „exercită o atracție irezistibilă ca model, dînd naștere la emuli, la imitatori, determinîndu-i, fără să-și dea seama, pe oameni să calculeze, să drămuiască, să nuanțeze totul ca să-i fie pe plac". Imitatori sau slujitori zeloși, totuși?! În ciuda exactității observațiilor și a unora dintre reflecțiile sale despre Suru și implicațiile acțiunilor acestuia, Cernea îl secondează fascinat, dîndu-i pînă la urmă dreptate într-o lungă tiradă autocritică — „dacă am pierdut ceva, asta cred că am pierdut, vizibilitatea. N-am perspectiva întrupării ideii, a ideii pure. Vreau să spun, în stare să sterilizeze realitatea, să omoare microbii, virușii, toxinele etc. Pînă atunci trăiam cu ideea nițel infestată de condițiile materiale imperfecte. În esență, Suru are dreptate: e încă epoca organizatorului. Gînditorul trebuie să mai aștepte. Am încercat să fac din el, din organizator, un

gînditor. Nici asta nu se poate. Nu depinde de el. E un instrument al istoriei. Şi-a acceptat rolul, îndeplinindu-l cînd conştient, cînd inconştient. Prin sine, gînditorul nu poate reprezenta acum nimic, şi, dacă nici pe omul de acţiune nu-l poate influenţa, atunci de ce să se mai afle în treabă? Mai bine îl admiră". În această replică se ascunde o cinică şi hipertrofiată conştiinţă de sine; dar este şi o conştiinţă pentru care lumea se împarte în „conducere" şi în „colectiv", în „organizator" şi „gînditor", pe de o parte, şi în „furnicarul omenesc", pe de altă parte. Auto-investit cu funcţia de „gînditor", Cernea este de fapt mai mult un gazetar, mînuind nu idei, ci surogatele lor jurnalistice. Aşa cum naratorul, într-o scenă care în linia bunului simţ este de un mare comic, găseşte prilejul unui comentariu în tonul însufleţitor al reportajelor mobilizatoare (Suru, bolnav, nemulţumit de medici, începe să-i beştelească, „trăgea la răspundere, în calitate oficială, pentru neîndeplinirea sarcinilor", moment descris în aceşti termeni — „se trezea în el spiritul de exigenţă, de ordine, al conducătorului, inamic, prin întreaga formaţie, al tergiversărilor, justificărilor găunoase, frazelor pompoane fără acoperire", ca şi cum un consult medical poate fi asimilat unei dări de seamă!!!), Vladimir Cernea are în finalul cărţii viziunea eroică şi eroizantă a lui Manole în chip de cariatidă: „Suru a fost o cariatidă, pe umerii lui apăsau greutăţi zdrobitoare. Cariatide deveneau şi ceilalţi, cei mulţi pe care-i vroia eroi, alcătuind împreună blocurile de rezistenţă ale construcţiei".

Romanul lui Dumitru Popescu, de un interes cu totul deosebit, este un extraordinar document asupra lumii ca şantier permanent.

•

• •

PRIVEŞTE ÎNAPOI SCRIIND. Un titlu de invidiat, *Fictionarii*, a găsit Radu Cosaşu pentru a patra carte din seria *Supravieţuirilor** începută în 1973; dar ce în-

*) *Ficţionarii*, Editura Cartea Românească, 1983.

seamnă, totuși !, „ficționar“ ? Cuvîntul acesta nu există în limba română ; sau, mai precis, nu a existat pînă la apariția cărții lui Radu Cosașu. Așa să fie ? Înainte de a o termina de citit, de fapt înainte de a citi nuvela intitulată *Viața frazei*, l-am „tradus“ în două feluri : 1) ficționar — creator, făcător de ficțiuni (din ficțiune + sufixul *ar*, după modelul lui strungar, olar, cizmar, blănar etc.) și 2) ficționar — funcționar, profesionist al ficțiunii. Să se fi convertit Radu Cosașu, autor cu o apreciabilă vechime în cîmpul muncii scrisului (a debutat în 1948), la estetica ironiei și a jocurilor de cuvinte practicată, nu-i așa, în exclusivitate de „generația '80 ?! A intrat el oare, ca un debutant mimetic, sub influența exercitată de Ioan Buduca, Alexandru Mușina, Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Petru Romoșan, „Ars amatoria“, Mircea Nedelciu, Adina Kenereș, George Cușnarencu ș.a.m.d? Vînzoleala de nume, odată declanșată, arăta clar că ideea omogenității stilistice a zisei „generații“ nu este decît o ficțiune critică. Și, apoi, aparține Paul Georgescu — prozatorul Paul Georgescu — „generației '80“ ? Și el este un ironist, un „ludic“, un mînuitor iscusit de cuvinte ! Numai că a fost, ce-i drept, pe drept, asociat lui G. Călinescu și Caragiale... Chiar și Marin Preda, cu „fonciirea“ sau cu strada „Cheia Rosetti“ (C. A. Rosetti !), poate fi invocat ; nu e, atunci, mai cuminte să vedem în această orientare expresia actuală a unei constante — stilistice și deopotrivă spirituale — a literaturii române ? Care nu este deloc reductibilă la „balcanism“ sau la „muntenism“; Anton Pann e „balcanic“ și „muntean“, dar Cantemir, Neculce și Budai-Deleanu nu sînt. Și așa mai departe... Oricum, explicația cuvîntului folosit ca titlu de Radu Cosașu este una neașteptat de simplă ; și o furnizează autorul însuși, în nuvela *Viața frazei*, al cărei erou, un tînăr reporter cu veleități beletristice, este alungat din toaleta unei reviste literare, unde intrase, panicat, după o întrevedere cu Directorul publicației (nenumit, dar identificabil : Zaharia Stancu), de către o femeie de serviciu care-i strigă „că aici e numai pentru redactori, «nu pentru toți *ficționarii* (s.n.) de pe stradă»“. Însă episodul, narat în cîteva fraze, e important nu doar pentru că dă cheia titlului, ci întrucît pune în lumină, revelator, un



mod al trăirii, unul al amintirii și nu mai puțin unul al scrisului: reacția aspirantului la literatură nu este una „normală", de indignare în fața grosolăniei, ci, paradoxal, una de încîntare... estetică la auzirea nemaipomenitului cuvînt. Iată relatarea momentului: „«Vagabonzilor» am mai auzit-o, străbătînd culoarul pustiu, răsfrîngîndu-mă în șirul oglinzilor de pe uși, dar rugîndu-mă unei necunoscute zeițe — ca atunci cînd plecat în reportaj să găsesc un om, un cuvînt fără precedent — s-o fac să mai rostească o dată acel vocativ divin. În ușă, cînd să trec pragul, l-am auzit: «Ficționarilor!» rostit cu voluptatea din cartea de dimineață, cînd dezmățata aia le striga în noapte: «Crailor!» Am coborît, ca beat, pe trei cărări, nevenindu-mi să cred că, după o asemenea zi clătinată, mai pot prinde o balenă ca asta, cît o moară de vînt". Evident, marea „balenă" este cuvîntul *ficționarii*: prins din viață în urmă cu aproape două decenii, cetaceul lingvistic este însă adus la suprafața textului abia azi. Să fie însă întîmplătoare aluzia discretă la doi cunoscuți eroi ai iluziei? Fiindcă, reflex, cititorul de literatură se gîndește, cînd e vorba de vînătorii de *balene* la Moby Dick și la căpitanul Ahab din romanul lui Melville, tot așa cum orice *moară de vînt* ne proiectează pe ecranul conștiinței silueta slăbănoagă, fantomatică a lui Don Quijote! Iar aceștia sînt, bineînțeles, niște „ficționari", în accepțiunea — fără nici o legătură cu imprecația femeii de serviciu! — de plăsmuitori și deopotrivă de eroi ai ficțiunii.

Vreau să spun, cu alte cuvinte, că asemenea oricărui text literar autentic și profund, nuvelele lui Radu Cosașu din ciclul *Supraviețuirilor* prezintă la lectură o mulțime de nivele, unele vizibile, altele mai încețoșate și, cu siguranță, unele nici măcar bănuite, pe care le vor descoperi abia urmașii noștri, așa cum astăzi noi înșine descoperim citindu-i pe clasici sensuri la care contemporanii lor nici nu s-au gîndit. În parte, de aceea am și analizat cîteva din semnificațiile probabile ale titlului noii sale cărți; fiind unul dintre prozatorii de prim plan ai literaturii contemporane, Radu Cosașu este și unul dintre cei mai originali, scrisul său avînd o personalitate inconfundabilă. Nu a dobîndit-o însă ușor și nici repede; vioiul reporter, prozator, dramaturg de prin anii '50 și

'60 nu se remarcă doar printr-o isteață dezinvoltură (displăcînd pe atunci) în patetism, ci și printr-o uneori extremă convenționalitate (ce face, astăzi, de necitit majoritatea producțiilor lui din acea vreme); talentul nu-i lipsea, dar, folosit în chip, să zicem, neglijent, era mai rău decît dacă ar fi fost absent. În a doua jumătate a deceniului șapte, și mai cu seamă după 1970, asemenea, de altfel, și altor autori din generația lui, Radu Cosașu a avut de trecut prin dificila probă a recuperării de sine — și rezultatul cel mai înalt artistic al acestui proces îl constituie nuvelele din ciclul *Supraviețuirilor*. Scriitorul și-a (re) găsit, aici, deopotrivă, materialul și limbajul potrivite personalității sale: întîmplările propriei vieți și stilul confesiunii. O confesiune ce nu ocolește nimic, fără a fi impudică; și avînd necontenit în centru existența personală, fără a fi egolatră, megalomană, infatuată, lăudăroasă. Dar nici realismul și autenticitatea (izvorîte dintr-o sinceritate funcționînd ca în cabinetul unui psihanalist), nici tonul în permanență auto-ironic nu epuizează resursele acestei proze fluide, mătăsoase și subtile; adevăratul său resort este bucuria chinuitoare a scrisului. Direct spus, Radu Cosașu își istorisește viața, experiențele copilăriei, ale adolescenței și, mai cu seamă, ale devenirii lui literare; existența eroului autobiografic este iluminată continuu de miracolul creației literare. Sensul rememorării acesta e; dar nu mai puțin și al trăirii. Se pot da nenumărate exemple de modul în care acțiunea de a scrie determină, înrîurește ori măcar dublează toate momentele existenței, fie acestea fundamentale ori mărunte, sublime sau penibile; trăind, eroul narator își scrie, de fapt, viața, prefăcînd-o într-un roman fragmentat, din bucăți, foarte unitar totuși — romanul *Supraviețuirilor*. Iată de ce voi cita doar pasajul în care adolescentul Rohrlich Oscar, viitorul scriitor Radu Cosașu, trece, împreună cu familia lui, prin dificultățile persecuțiilor rasiale din vremea dictaturii legionaro-antonesciene: „Exact în aceste zile, Rohrlich Oscar descoperise cuvintele și literele, murind și înviind într-o joacă a lor, cum numai limba română — dintre toate limbile planetei — o poate permite, atît de suplu, bogat și feeric; nicăieri ca în românește cuvintele nu se pot suci, frînge, rupe,

reface, strînge, plînge, rîde, lăţi, strivi, muri, dezvăluind de fiecare dată, printr-o schimbare sau printr-un efect de refracţie care se numeşte ironie a istoriei — cu pătrunderea lui voioasă, ludică, într-un picior, în paradisul cuvintelor româneşti, unde oriunde calci, pe orice pui ochiul sau creionul, totul sare, sfîrîie, zbîrnîie şi cîntă, ca într-un iarmaroc inventat de cel mai subtil şi mai vesel dumnezeu, de care lui însă nu-i prea păsa, prea mulţumit că la inconvenientele existenţei putea să răspundă, cît de cît consecvent cu sine, printr-o asemenea miraculoasă sinteză a zburdălniciei...". Carte a amintirii şi a zîmbetului, nu a rîsului şi a uitării, *Ficţionarii* — ca întreg ciclul *Supravieţuirilor,* căruia îi deconspiră una dintre dimensiunile definitorii — este, în fond, o carte a scrisului: „tema povestitorului" la Radu Cosaşu este povestirea însăşi, vînată ca o balenă albă şi biruită ca o moară de vînt luată drept uriaş, în conformitate cu felul de a trăi şi gîndi al „ficţionarilor" autentici. Fiindcă orice scriitor e, pînă la urmă, un *ficţionar,* avea dreptate femeia de serviciu cu inocenta ei ocară transformată, pe calea scrisului, în renume!

•
• •

UN BUCUREŞTEAN DE AZI. O memorabilă rumoare s-a produs la o adunare generală a Asociaţiei scriitorilor din Bucureşti, atunci cînd un vorbitor cu aer foarte dîrz a propus ca din noul comitet de conducere să facă parte măcar un... bucureştean. Nimeni nu a priceput nimic: eram, doar, la adunarea scriitorilor din Bucureşti, nu a celor din Iaşi, Cluj-Napoca, Timişoara, Craiova sau de altundeva! În sală, confuzia şi perplexitatea sporeau; fără să desluşească în vreun chip bizara lui idee, vorbitorul stătea neclintit şi demn, repetîndu-şi doar, din timp în timp, cînd apuca, ciudata propunere, pînă cînd, învins de vacarm şi de rumoarea crescîndă, a făcut un gest de lehamite trufaşă, în felul unui profet neînţeles, şi a părăsit mica redută a tribunei.

Mi-am amintit acest episod citind o insolită carte a lui Alexandru George *), un volum de povestiri memorialistice oarecum în genul jurnalului parizian al lui Eugen Simion (*Timpul trăirii, timpul mărturisirii)* dar a căror acțiune, ca să spun așa, se desfășoară mai ales în spațiul bucureștean : fiindcă Alexandru George este cel care formulase acea propunere, pentru atîția incomprehensibilă, de nu curat absurdă. Ca de obicei, lucrurile foarte limpezi par stranii ; Camil Petrescu, dacă nu mă înșel, susține undeva că prin maximum de precizie se ajunge la maximum de ambiguitate ; fiind cît se poate de clară, ideea lui Alexandru George a părut teribil de confuză. Prin „bucureștean" el voia să spună „născut în București", deși nu viza neapărat o accepțiune administrativă, de stare civilă, ci mai curînd una pasională și, încă mai mult, una definind o mentalitate. În mod paradoxal, împrejurarea că nu a fost înțeles nu făcea decît să îi confirme una din teoriile pe care le schițează în cartea de curînd apărută. O carte, trebuie spus de la început, fermecătoare, captivantă, plină de idei și observații adînci, multe însă șocante, amestec de confesiuni, amintiri, reflecții despre literatură și scriitori, precizări de istorie literară, pe scurt un fel de „roman critic" în fragmente, scris impecabil și într-un spirit pe care l-aș numi „bățos", adică al unei intransigențe artistice și intelectuale duse pînă în pînzele albe și de natură să-i confere celui care o exprimă reputația oarecum stînjenitoare de, cum spune Alexandru George însuși, „descoperitor de pete în soare". O astfel de reputație a și avut o vreme, de altfel, autorul acestor *Simple întîmplări în gînd și spații*, care, după ce a debutat editorial tîrziu, la patruzeci de ani, cu un foarte bine primit volum de proză *(Simple întîmplări cu sensul la urmă*, 1970) a publicat cîteva cărți de critică și istorie literară ce au stîrnit vii agitații publicistice tocmai datorită onestității inflexibile a opiniilor formulate. Cum în timpul care a trecut de atunci Alexandru George a tipărit mai ales traduceri (într-un număr impresionant) și volume de critică și istorie literară, debutul său ca

*) *Simple întîmplări în gînd și spații*, Editura Cartea Românească, 1982.

prozator a fost uitat de mulți (deși în 1971 mai publicase o culegere de povestiri, de asemenea remarcabile, *Clepsidra cu venin)*, iar dîrzenia bine documentată a atitudinilor și aprecierilor lui n-a mai putut fi contestată decît prin sfidarea evidenței, el a fost considerat tot mai mult ca fiind apropiat în spirit de cel mai „rău" dintre criticii români, Șerban Cioculescu. Apropiere totuși mai mult formală, fiindcă privește îndeosebi normala ținută de franchețe și militantism fără de care critica, oricum ar fi, se dizolvă într-o publicistică nevertebrată, ținută pe care, în forme variate, o întîlnim la toți criticii actualității literare și a cărei necesitate Alexandru George o afirmă și într-unul din textele cărții sale de acum — „Critica e orice numai nu păstrarea prudentă a unei distanțe. Radicalismul atitudinii ei poate deranja pe unii, dar fără acel punct radical care revoluționează și totuși antrenează înțelegerea, nu e posibilă critica".

Și totuși, nu atît „criticul" Alexandru George poate fi întîlnit în povestirile-eseu din acest volum, cît prozatorul și moralistul; iar nota comună a acestora poate fi socotită atitudinea de „bucureștean", în sensul arătat la începutul însemnărilor de față. Nu este vorba de un partizanat, de „bucureștenism"; ci de afirmarea unui punct de vedere în opoziție cu provincialismul (sau, mai exact, cu provincialismele), socotit „o formă de afectivitate retardatară, consecința unei viziuni deformate, chircite și centripete". Bucureștii, despre care Alexandru George scrie că „sunt singurul nostru oraș cu o configurație pe care a exploatat-o și uneori venerat-o literatura", „singurul oraș cu o existență vie în literatură, celelalte intrînd mai curînd în generalitatea impersonală a noțiunii «oraș de provincie»", ar reprezenta, în primul rînd, „un cadru istoric" și nu unul „arheologic", a cărui realitate are o valoare simbolică pentru însăși devenirea țării a cărei Capitală este. Cunoscător cum nu sînt mulți al istoriei (și al istoriilor!) bucureștene, capabil, cred, să spună totul și încă ceva pe deasupra despre orice colț de stradă, despre orice clădire, despre instituții, bulevarde și grădini, Alexandru George proiectează realitățile istorice în spațiul celor literare pentru a degaja ceea ce s-ar putea



numi „spiritul bucureștean". Nu lipsesc, nu aveau cum să lipsească, paginile despre un loc sau altul, despre cutare aspect arhitectonic sau despre cutare inițiativă edilitară (remarcabil textul despre numele străzilor, *Pe stradă)*; dar valoarea acestei schițe de radiografie literară și istorică a Capitalei, pe care o putem închega la sfîrșitul lecturii, constă în pledoaria autorului pentru o recunoaștere a realității sale spirituale. O pledoarie pasională și pasionată, avînd ca inamic „spiritul provincialist", despre care Alexandru George scrie lucruri admirabile : „spiritul provincialist se traduce în multe cazuri din literatura română prin oroarea față de capitala țării, căreia în trecutul nu prea îndepărtat de noi i se atribuiau puteri destructive, malefice, cînd caracterul hibrid, cînd cosmopolitismul, dar mai ales situația excentrică în raport cu restul țării". Bineînțeles, precizează autorul, „aceste sentimente erau «sincere» și deci cu atît mai periculoase ; ele ascundeau o incapacitate de percepere a realului care în domeniul creației artistice poate duce la simplu fantezism inofensiv (cine s-a gîndit să edifice o politică de stat pornind de la orizontul poeziei lui Bacovia ?). Căci oricine examinează situația Bucureștilor noștri constată — ceea ce e de forța evidenței — că, departe de a fi un «oraș al prăbușirilor», un loc al pierzaniei și al corupției sufletelor candide de provinciali, a fost și este o matcă de creativitate unică în cultura noastră și poate unică în lume. În nici o capitală a pămîntului, nici în Paris, nu s-au născut, proporțional, atîți scriitori și nu s-au desfășurat în mediu favorabil atîtea energii ale creației". Un mare sentiment, nu însă și sentimentalism, vibrează în aceste multe pagini despre București din cartea lui Alexandru George ; iubirea scriitorului față de orașul său e ridicată mereu la puterea înțelegerii. Și dacă am sacrificat, cu bună știință, o mare parte din temele și subiectele celorlalte pagini, am făcut-o în numele unei efective adeziuni la această accepțiune a „bucureștenismului", deși autorul acestor însemnări nu este născut în București și nici măcar într-un oraș, fie el și de „provincie", ci într-un sat în care, totuși !, nu s-a crezut niciodată că Bucureștii ar fi un loc de pierzanie.

MAȘINA DE SCRIS POVEȘTI. Mircea Horia Simionescu este unul dintre cei mai radicali înnoitori ai prozei românești postbelice ; cărțile lui, începînd chiar de la volumul de debut (*Dicționarul onomastic*, 1969), au întotdeauna acest întreit caracter : demontează convențiile existente, instituie convenții noi și conțin, sub forma unor profesiuni de credință sau a unor reflecții despre literatură, veritabile manifeste estetice. Totul se petrece însă la vedere, pe față, fără nici un efort de camuflare, fie și doar afectată, a obiectivelor, deși în fond acțiunea scriitorului ar trebui să contrarieze și să neliniștească spiritele mai ortodoxe ; dar Stan și Bran apucîndu-se, fără nici un zîmbet, să demoleze un pașnic imobil, distrugîndu-l conștiincios și metodic, „profesional", nu produc un alt efect. În lumea lor, desigur ; mai mult, li se răspunde, de voie, de nevoie, în același chip ; cu alte cuvinte li se acceptă, practic, regulile și codul : fiindcă asta fac ei, introduc brambureala sistematică într-un univers aplatizat și plicticos, previzibil pînă la detaliu, ce abia așteaptă să se întîmple, în fine !, ceva absurd. Cei doi agenți ai năucelii sînt de fapt doriți ; și vin : ca o izbăvire, mîntuind lumea de monotonie. O „stanbraniadă" în universul prozei amenințate de închistare efectuează și Mircea Horia Simionescu în fiecare dintre cărțile sale, cea de acum* teoretizînd de altfel chiar necesitatea unei resurecții a... farsei. Firește, rolurile sînt distribuite cum se cuvine, pledoariile pentru farsă fiind făcute de eroi care numai în situația de teoreticieni ai prozei nu se află. Un abia salvat de la înec, de pildă, nu găsește altceva mai bun de spus, odată extras dintr-un lac, decît că „farsa, asemenea romanului, deschide largi posibilități jocului absolut, tuturor închipuirilor... Și este mereu hrănită, ca și romanul, de pompele realității..." Ideea acestui personaj, „un tîmpit care voise să-și ia viața" deoarece „îl trădase iubita cu un marinar și de aceea alesese apa", este preluată de na-

---

*) *Banchetul*, povestiri, Editura Eminescu, 1983.

rator (căci în proza lui Mircea Horia Simionescu cel care povestește, este, constant, unul dintre eroii principali) fără vreo remușcare provocată de amintirea legii drepturilor de autor și dezvoltată într-un sens propriu : „ideea reabilitării farsei mi se-nfipsese în creștet ca un piron. N-am reușit în roman, în nuvelă, nu mă ilustrasem de altfel nici în dramă, în odă sau pastel, pentru care primisem totuși cîteva felicitări ; nu-mi rămînea decît să încerc farsa... [...] haina prozei ar îmbrăca-o onorabil, i-ar înapoia prestanța de care a fost derobată... și nu cred că subiecte nu s-ar găsi... Se află prin cărți atîtea întîmplări serioase care, răsturnate, ar putea deveni piese de succes. Depinde, firește, și de îndemînarea traducătorului". În altă parte se fac savante considerații despre destinul farsei și evoluția sa istorică, apoi despre nevoia de a o îndepărta de satiră, care „o trage mereu spre anecdotă și negoț" etc., etc.

Ar fi însă o eroare să se creadă că povestirile lui Mircea Horia Simionescu nu sînt altceva decît pretexte pentru un discurs teoretic : fragmentele citate mai înainte reprezintă cu totul altceva decît eventuale „concluzii" asupra acestei proze. Despre care se spune, în mod obișnuit, că și-ar îngloba comentariile : nimic mai puțin adevărat. Reflecțiile despre literatură, atîtea cîte există, au în realitate — în realitatea textului — un alt rost și un alt rol : prin ele cititorul este pus în gardă că i se pretinde un alt tip de lectură decît cel curent, să-i zicem informativ, potrivit, de exemplu, cu știrile și reportajele publicate în ziare. Aici, în aceste povestiri cititorul acceptă o altă convenție : este introdus în mecanismele secrete ale nașterii și funcționării unei „bucăți literare" și este inițiat în strategiile scrisului, așa cum altădată ascultătorii de povești erau inițiați în strategiile spunerii „iscusite". O astfel de literatură este prin excelență una nonfigurativă, înaintînd prin construirea situațiilor, a personajelor și a conflictelor după un model de esență muzicală, într-o succesiune și într-o înlănțuire de forme pe cît de spontane și de libere, pe atît de riguroase în desfășurarea lor ; de altfel, mai mult decît teoretizările propriu-zise, ce au și un evident caracter ironic, o sugestie în acest sens oferă prima parte a povestirii *Acceleratul complimente-*

lor, unde sînt transcrise reacțiile mai multor personaje la ascultarea „Sonatei a X-a pentru pian și vioară de Beethoven“, eroii închipuindu-și, firește, că „văd“ ceva și „văzînd“ fiecare altceva. O inocență cultivată ar fi, prin urmare, starea cea mai favorabilă participării cititorului la un astfel de „joc“ : *lăsați orice prejudecată, voi care mă citiți !* ar putea să scrie autorul pe prima pagină a cărții sale. Stilurile se amestecă (și nu e imposibil ca scurtele pasaje teoretice să fie tot niște „mostre“, utilizate împreună cu altele, de origine și factură diferite, în mozaicul foarte colorat al povestirii), tonurile se metamorfozează, timpul se dilată și se comprimă după voință și, mai ales, după nevoile secrete ale compoziției, totul căpătînd un aspect de prestidigitație regizorală mai mult decît interpretativă. Fiindcă o asemenea literatură — produsă parcă de o mașină de scris povești dotată cu o memorie de computer și prevăzută cu posibilitatea de a se autoregla astfel încît să nu se repete în detalii — se dispensează cu ușurință de context și de subtext, ambiția ei fiind nu să concureze realitatea ori anumite imagini ale realității, ci să se constituie ea însăși într-o unică, exclusivă realitate. Această „comedie a literaturii“ (despre care Nicolae Manolescu a scris foarte pătrunzător în *Arca lui Noe,* vol. III) are însă de biruit un paradox ce-i definește și totodată îi limitează condiția : născută ca o reacție la stereotipie, imobilitate și automatism, sfîrșește prin a institui o monotonie a imprevizibilului, o tiranie a mișcării permanente, un delir al metamorfozelor și un triumf al convenționalismului. Cînd *totul* e farsă și joc este nevoie de o reabilitare a seriosului : absolutizarea ucide valorile, coexistența în pluralitate le întreține.

*

* *

JUDECĂTORUL ȘI NOTARUL. Trecut prin mari prefaceri, fiind mult revizuit și adăugit, practic rescris, romanul *Somnul vameșului* de Bujor Nedelcovici * reprezintă o experiență semnificativă atît pentru autor cît și pentru evoluția prozei românești în deceniul '71—'80.

---

*) Editura Eminescu, 1981.

Oricît s-ar feri autorul de această denumire, *Somnul vameşului* este un roman-cronică, nu totuşi ortodox, respectînd cu stricteţe regulile formulei, dar nici atît de departat de acestea încît să poată trece drept altceva. Însă formula ca atare nu este deloc potrivită cu natura vocaţiei lui Bujor Nedelcovici, prozator subiectivizant, constructor de naraţiuni cu semnificaţie simbolică, în care totul se raportează la o ecuaţie secretă înscrisă în concretul materiei epice ca o structură de rezistenţă în zidăria unei clădiri. Parabola vastă, limbajul epic figurat, construcţia hieroglifică vizînd esenţializarea îi convin fără îndoială mai mult decît relatarea obiectivă, ce face concurenţă stării civile sau istoriei. Au vădit-o atît romanul lui de debut (*Ultimii*, 1970), cît şi cel care a precedat *Somnul vameşului* (*Zile de nisip*, 1979), între ele, ca într-o paranteză, aflîndu-se cărţile ce alcătuiesc trilogia (*Fără vîsle*, 1971 ; *Noaptea*, 1974 ; *Grădina Icoanei*, 1977). Ce l-a determinat atunci pe autor să efectueze această abatere, de la care apoi a revenit ? O explicaţie se găseşte în postfaţa trilogiei. „Am fost — scrie Bujor Nedelcovici — martorul unei epoci, eram obligat să-mi depun mărturia. Nu am dreptul să uit sau să tac". O necesitate morală, aşadar, i-ar fi impus această deviere a demersului creator ; dar nu se spune nimic despre particularităţile ei, despre ceea ce a provocat-o, chiar dacă autorul vorbeşte despre apariţia, „în epoca modernă", a „omului istoric" şi „problematic", pentru care „istoria nu poate fi ocolită şi nici respinsă, ci doar implicată conştient". Formularea este mult prea generală şi abstractă, în ciuda adevărului conţinut ; şi, de altfel, „istoria" este „implicată" şi în *Ultimii*, şi în *Zile de nisip*, fără totuşi ca prezenţa ei să ducă la părăsirea modalităţilor epice preferate de autor, din acest punct de vedere *Somnul vameşului* avînd înţelesul unei penitenţe.

Adevăratul răspuns se află în roman : *Somnul vameşului* este concomitent cartea unei reconstituiri, a unei clarificări şi a unei situări. Priveşte deopotrivă o epocă (aproximativ cincizeci de ani de istorie contemporană, văzută prin evoluţia unei familii numeroase) şi un per-

sonaj, Iustin Arghir, elementul organizator al narațiunii; care este supraîncărcat de sarcini, lui revenindu-i datoria de a sonda în trecut și, totodată, aceea de a fi cobaiul acestei experiențe, de a retrăi trecutul, de a-l absorbi, de a-l suporta. Fiind, într-o oarecare măsură, romanul formației unui erou, *Somnul vameșului* este și romanul metamorfozelor unei lumi. Nevoia de reconstituire este determinată de punerea istoriei la index; nu împotriva uitării luptă Iustin Arghir, ci împotriva evacuării forțate din istorie a unor fapte și semnificații. El vrea, mai întîi, să înțeleagă; sub incidența unei sancțiuni sociale (tînăr avocat, este scos din barou și obligat să meargă pe un șantier ca să-și poată cîștiga existența, deoarece tatăl, fost colonel în armata română, îi fusese arestat pe baza unui denunț mincinos — episodul are loc în „anii '50") Iustin Arghir ajunge să procedeze la o devoalare a istoriei înseși. Care sînt rațiunile pedepsei pe care o suportă? Există o vinovăție abstractă, în virtutea căreia un inocent din punct de vedere individual poate fi culpabilizat ca reprezentant al unei categorii? Cronica unei jumătăți de veac se alcătuiește ca rezultat al demersurilor lui și romanul dobîndește înfățișarea istoriei unei familii relatată de numeroșii ei componenți încă în viață. O arheologie a amintirilor: trimis pe un șantier real, Iustin Arghir deschide, el însuși, un „șantier" imaginar, alcătuit din mărturii, evocări, documente. Experiența aceasta sfîrșește prin a-l modifica pe cel care o trăiește, dar într-un fel neprevăzut, Iustin nu înțelege mai bine resorturile mecanismului istoric, cu toate că îi reconstituie acțiunea; mărturiile, strînse printr-o anchetă și temeinică și tenace, îi rămîn oarecum exterioare. Tot așa cum evenimentele propriei existențe (în plan afectiv, social, etic) nu-l împiedică să rămînă același moralist auster, măcinat nu de îndoieli, ci de singurătate și ineficiență. Omul care în planul vieții imediate se vrea judecător nu poate fi decît notar; nu mai există adevăr, ci adevăruri; ipoteze, versiuni, variante, nimic sigur. Epoca, evenimentele, situațiile, oamenii scapă unei „judecăți" categorice, unice, infailibile. Baia de istorie în care se cufundă nu-i oferă așteptata revelație și nu explică nimic. Judecata se amînă fără termen; rămîne doar

mărturia, rămîn doar mărturiile. Romanul-cronică și rechizitoriu este substituit de un roman polifonic, al vocabularului și al vocilor ; eșecul judecătorului înseamnă de fapt un triumf al notarului.

Notarul este însă o cunoscută, tradițională și străvezie reprezentare figurată a scriitorului. În diverse ipostaze, creatorul transformat în umil, marginal, izolat notar al vieții poate fi întîlnit adeseori în proza contemporană : de la Naum Capdeaur, „ucenicul neascultător" al lui George Bălăiță la stenograful Rînzei din *Însoțitorul* lui C. Țoiu, de la Milionarul lui Ștefan Bănulescu, cronicar al unei lumi fabuloase, la eroul povestitor din *Casa domnului Alcibiade* de Radu Tudoran, și acesta obsedat de scrierea unei „cronici" a veacului. Și, în fond, nu este Petrini din *Cel mai iubit dintre pămînteni,* tot un „cronicar", al propriei existențe, dar și al epocii ? La fel de numeroase sînt și personajele care anchetează trecutul spre a-l scoate din uitare, de la procurorul Tică Dunărințu din ciclul romanelor lui D. R. Popescu la ziaristul Dan Toma din *Fețele tăcerii* de Augustin Buzura. Prezența lor nu se datorează unei mode, ci unei adînci necesități spirituale resimțite în literatura română în anii '70—'80 : implicarea în istorie. Căreia prozatorii contemporani i-au răspuns cu o promptitudine și la proporții ce au dus la constituirea unui moment literar distinct, încă insuficient analizat în toate laturile. „Abaterea" lui Bujor Nedelcovici de la natura înzestrării lui nu este izolată ; similară, de pildă, este evoluția lui Alexandru Ivasiuc. Între presiunea cerințelor epocii și vocațiile individuale se naște un raport tensionat, generator de creații nu atît contradictorii, cît distorsionate, labirintice, cu formele răvășite de o căutare febrilă. *Somnul vameșului* nu este numai una dintre acestea, dar și una dintre cele dintîi apărute ; Bujor Nedelcovici și-a anunțat intenția de a construi un ciclu romanesc încă din 1971, avînd așadar și meritul de a fi anticipat o formulă ce va deveni ulterior atît de răspîndită încît sînt puțini prozatorii importanți care să nu fi început ori să nu fi realizat pe parcursul deceniului al optulea un „serial" de romane.

* * *

ARTA AMINTIRII. Cîteva dintre cele mai interesante cărți de proză ale anului 1982 aparțin unor poeți — *Viziunea vizuinii* de Marin Sorescu, *Proiecte de trecut* de Ana Blandiana.

Marin Sorescu este de altfel binecunoscut și ca prozator, el fiind autorul unui roman de aspect foarte realist *(Trei dinți din față,* 1977), Ana Blandiana nu se află, nici ea, la prima încercare epică : a mai tipărit, în 1977, un volum de povestiri *(Cele patru anotimpuri),* pe care cel de acum îl continuă în bună măsură. Observația de atunci a lui Mircea Zaciu („Ceea ce frapează în prozele Anei Blandiana este insolitul faptelor, ieșite din matca lor firească, alunecarea pe nesimțite într-o zonă a misterului") poate fi extinsă și asupra noii cărți.

Se petrec, într-adevăr, fapte neobișnuite în povestirile Anei Blandiana*). Un delfin mort, aruncat de valuri pe o plajă, ascultă vorbele oamenilor strînși în jurul lui. O profesoară de filosofie (materialistă) pune în balcon o cloșcă, dar în loc de pui din ouăle procurate cu mare efort ies niște zburătoare nemaivăzute, pentru a căror identificare este necesară consultarea unor albume de artă, viețuitoarele înaripate fiind de fapt întruparea unui simbol frecvent în pictura epocilor mai vechi („toată pictura italiană a secolelor 16, 17 era plină de fesele lor dolofane și piciorușele lor cu gropițe"). O călătorie în satul bunicilor se termină cu o bizară ascensiune într-un turn purtat de păsări, eroina povestirii fiind găsită ulterior în munți, la cîteva sute de kilometri distanță de locul vizitat. Astfel de întîmplări, puse într-o ramă epică riguros obiectivă, fac desigur posibilă o discuție despre caracterul fantastic al prozelor Anei Blandiana. Autoarea însăși găsește nimerit prilejul pentru a vorbi despre imaginar, despre realitate și irealitate, despre fantastic, despre existența, pe scurt, a două planuri — „teritoriul imaginarului" și „imperiul afectivității". Aceste divagații teoretice

*) *Proiecte de trecut,* Editura Cartea Românească, 1982.

nu sînt lipsite de interes (cu oarecare pedanterie li s-ar putea reproșa dezinvoltura conceptuală, datorită căreia s-ar putea crede că „imaginar“ și „fantastic“ sînt, de pildă, același lucru) ; dar cu condiția ca ele să fie înțelese altfel decît ca o simplă expresie a voinței de speculație. Fiindcă nu pentru a îmbogăți cu un punct de vedere propriu și așa stufoasele teorii despre fantastic scrie Ana Blandiana în preambulul uneia dintre prozele sale că „un element fantastic trecut prin realitate se întoarce în imaginar întărit de autoritatea acestei verificări, iar un element obiectiv ajuns în irealitate se încarcă de semnificații capabile să-i prefacă existența din care, pentru o clipă doar, a evadat“. Astfel de considerații trebuie raportate numai la materia și la desfășurarea povestirilor din care fac parte, cu alte cuvinte sînt funcționale, nu au — și nu tind spre — o valabilitate generală. Nu sînt orgolioase auto-comentarii, ci încercări de explicitare. Misterului i se caută mereu o explicație, enigma nu este întreținută ; dar secretul sporește pe măsură ce efortul de elucidare devine mai insistent. Un pseudo-secret : Ana Blandiana utilizează abila tehnică a inocenței. O inocență calculată, sub incidența căreia absurditatea insinuată în normal se vădește a fi ceea ce este cu adevărat — absurditate. Misterul se naște mai mult ca un efect al întrepătrunderii dintre realitate și simbol decît prin intervenția în real a vreunui element fabulos. În cotidian sînt aduse, cu o decizie și o siguranță imperturbabile, o serie de convenții și simboluri culturale a căror prezență devine generatoare de sens. În fond, puterea unui delfin mort de a auzi și înțelege cuvintele oamenilor pornește dintr-o veche, uzată convenție literară ; important rămîne modul în care este utilizată. Discuțiile celor strînși pe plajă în jurul cadavrului sînt ilustrative pentru o mentalitate și pentru obsesiile caracteristice. Unii susțin că ar fi vorba de un delfin „de plastic“, simplă recuzită turistică, așezat dinadins acolo, îndoindu-se pînă și de autenticitatea rănii ucigașe, toate opiniile fiind convergente în acest sens : ceea ce evidențiază o obsesie a imposturii, o conștiință a artificiului și a contrafacerii, duse pînă la negarea celei mai concrete realități. La fel, în *Zburătoare de consum,* nemaipomenita pățanie a profesoarei de filo-

sofie căreia closca îi scoate nu pui de găină, ci niște orătănii „mistice“, niște îngeri, nu este privită atît ca inexplicabilă, cît ca o neplăcere gravă în ordinea comună a existenței. Eroina regretă doar atît: că pe balconul ei s-au ivit tocmai aceste înaripate întrupări ale inocenței, și nu „un pegas, sau o sirenă, sau un sfinx, sau orice altă ființă cu dublă natură și cu statut cultural cunoscut“. Mai neobișnuită decît întîmplarea însăși este cauza agitației în care intră profesoara: ea se teme de „nedorite comentarii“, provocate de natura zburătoarelor mistice, nu de apariția acestora din niște banale ouă. Nu irealitatea izbucnită în real neliniștește; sperie, de fapt, realitatea. Și mai limpede apare această relație în celelalte povestiri, de factură pronunțat confesivă și memorialistică (*Reportaj*, *Proiecte de trecut*, *La țară*). Aici, elementul „imaginar“, de fapt simbolic și metaforic, vine să facă posibilă o imixtiune în prezent a amintirii. Memoria naratoarei este încărcată de evenimente dramatice, despre care nu poate vorbi însă direct; și alege, atunci, o cale mediată, o exprimare perifrastică, în realizarea căreia se servește de procedeele consacrate ale fantasticului și ale poeticului. Realitatea nu mai poate fi direct evocată, este nevoie de o provocare prin și în fantastic; devine exprimabilă numai în măsura în care este transferată în irealitate ori atunci cînd pare produsul imaginației pure. Prelungirea firescului în neobișnuit și pătrunderea neobișnuitului în normalitate înseamnă, pentru Ana Blandiana, o posibilitate de scrutare a realului. În prozele sale funcționează o „artă a amintirii“ ce îngăduie exprimarea inexprimabilului, aceste *Proiecte de trecut* putînd fi citite și ca un jurnal în ale cărui pagini starea de veghe atinge intensitatea visului revelator.

* * *

ÎMPĂCAREA ÎN FANTEZIE. Șoseaua se termină aici: mai departe sînt doar „zeci de cărări fără viitor“. Duc spre o tristă întindere de coline sterpe, la care nimeni nu a ajuns vreodată. Viile aproape sălbatice, prin

hățișul cărora este greu de străbătut, fac imposibilă orice invazie și orice evadare : asemenea dealurilor cenușii de dincolo de ele, podgoriile — „surse de cîștig și de fericire ale aproape tuturor locuitorilor" — protejează măruntul tîrg pe care îl împrejmuiesc strîns, ca o fortificație medievală dispusă în inele concentrice. Îl protejează și totodată îl sufocă, îl scot „din rîndul lumii" ; prefăcîndu-l însă într-o altfel de lume. O lume izolată, închisă, impenetrabilă, părînd banală și amorțită în somnul ei provincial, în realitate fiind aberantă și atroce. Nimic nu pare să fie neobișnuit și totuși nimic nu este firesc aici. Deși „totul se reducea la o scară convenabilă", sub năclăita cumsecădenie în amorf și platitudine a tîrgului dospește monstruozitatea : nu e un loc unde nu se întîmplă nimic, este un loc unde nimic nu e întîmplător, totul părînd să asculte de o misterioasă și terorizantă ordine absurdă acceptată cvasi-unanim, de frică.

Locul acesta se numește Vladia, ca și romanul care îl inventează și îi descrie existența : un roman poematic și simbolic, așa cum sînt, în proporții variabile, și celelalte cărți de pînă acum ale autorului, Eugen Uricaru. Dar *Vladia* (Editura Cartea Românească, 1982) nu înseamnă pentru Eugen Uricaru numai o continuare, în alt plan și la alte dimensiuni, a prozei sale : este și o revenire. Acest imaginar tîrg, situat la granița dintre fantastic și real, pare să fie o veche obsesie creatoare a scriitorului, fiindcă „prozele fantastice" din volumul său de debut *(Despre purpură,* 1974), ca și una dintre nuvelele cuprinse în *Antonia* (1978), vorbesc tot despre întîmplările și oamenii din ciudata așezare asfixiată de vița de vie și ruptă parcă de orice legătură cu lumea. Ceea ce se petrece în Vladia neliniștește; dar nu pentru că ar ține în chip evident de straniu, ci fiindcă se vădește pretutindeni o nefirească voință de obișnuit. Nu este simpla transformare a normalității în ideal, datorită unei agresiuni a anormalului ; e, dimpotrivă, tendința absurdului de a deveni normă curentă de existență, este prefacerea aberației în deprindere. Voința de obișnuit nu este altceva decît expresia unui sistematic efort de obișnuire ; de instituire, prin toate mijloacele, a unui nefiresc mod de viață și de legitimare a acestuia. Comparabil, pînă la

un punct, cu alte așezări imaginare din proza contemporană românească (orașul Albala din romanele lui G. Bălăiță, Metopolisul lui Ștefan Bănulescu), tîrgul lui Eugen Uricaru se deosebește însă de acestea printr-o trăsătură inconfundabilă : în Vladia nu se trăiește într-un registru și pe coordonate insolite (mit, magie, parabolă, fabulos), ci în datele și limitele celui mai șters și mai umil prozaism. În spiritul său, romanul lui Eugen Uricaru poate fi de aceea apropiat mai degrabă de proza lui A. E. Baconsky : întrucît fantasticul nu este descoperit ca prelungire sau ca dimensiune secretă a realului, ci se travestește continuu în formele banalității. Neobișnuitul aspiră să devină comun, inobservabil, „cotidian". Tocmai pentru că de fapt existența Vladiei este fundamental nefirească se produce straniul fenomen de „normalizare" a anormalului, de substituire a firescului autentic printr-un pseudo-firesc, de înlocuire a realității printr-o ficțiune ce se vrea obișnuită, oarecare, prin nimic ieșită din comun.

Aceasta e marea temă a romanului lui Eugen Uricaru : născută dintr-un paradox, ingenioasă, profundă. Totul în Vladia este simulație, surogat, contrafacere. Convoaiele care transportă vinul produs din bogatele recolte ale podgoriilor nu au fost văzute niciodată, de nimeni. Profesorii școlii din Vladia sînt suplinitori, nu titulari. Totul este aici imitație și prefabricat : o iluzie, o lume iluzorie. Astfel de romane au totdeauna nevoie de existența unui intrus, de un personaj nimerit în spațiul blestemat mai mult sau mai puțin din întîmplare, el avînd rolul de a fi un fel de „sondă", un instrument de cercetare și observație lansat în universuri închise pentru a le explora și descrie. Această funcție o are în cartea lui Eugen Uricaru profesorul de istorie Vicol Antim, ajuns în bizarul orășel prin voia destinului conferit de autor. El găsește aici un alt personaj simbol, pe bătrîna K. F., claustrată în vila sa, o clădire ce lăsa „în trupul tîrgului senzația, atîta doar, senzația unei răni nevindecate", o previzibilă relație de complicitate și de continuitate stabilindu-se între cei doi. Profesorul de istorie întîlnește o relicvă autentică a istoriei așezării. Scriitorul a crezut însă necesară și introducerea unui al treilea personaj cu valoare de adversar

al mecanismului lumii în oglindă din Vladia — un maistru constructor, Gelu Ravac, prieten din copilărie cu Vicol Antim, chemat de acesta printr-o scrisoare „în capătul ăla de țară". Gelu Ravac, în jurul căruia se conturează în fond un alt roman decît acela despre Vladia, este înzestrat de autor cu misiunea de a explica misterele tîrgului. Și o și face, însă într-un chip care scade mult, neașteptat de mult, tensiunea romanului. Explicația este puerilă: locuitorii din Vladia ar fi niște proiecții fictive devenite realitate, invocîndu-se în sprijin vagi teorii (sau legende) tibetane. O rezolvare facilă, comodă și dezamăgitoare: în absența ei, *Vladia* putea fi un mare roman. Radicalității vizionare scriitorul îi preferă o împăcare în fantezie.

*
* *

PE ECRANUL CONȘTIINȚEI. „Variante la un autoportret" și-a intitulat Norman Manea un aleatoriu ciclu epic, din care, după indicațiile autorului, fac parte romanele *Captivi* (1970), *Atrium* (1971), *Cartea fiului* (1976) și povestirile din volumul *Primele porți* (1975). Deși scriitorul nu a mai considerat necesar să reia precizarea apartenenței lor la acest ciclu, următoarele lui cărți (un roman, *Zilele și jocul*, 1977, două culegeri de eseuri și confesiuni, *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*, 1979, și *Pe contur*, 1984) aparțin sub toate aspectele aceleiași serii, întrucît încercarea de autodefinire continuă și direcția ei rămîne constantă.

O observație similară se poate face și în legătură cu volumul de povestiri și nuvele *Octombrie ora opt**, situat în spațiul aceluiași proiect prin teme, viziune și problematică. Mai mult, cartea aceasta, cu siguranță cea mai reprezentativă pentru proza lui Norman Manea, oferă și o bună perspectivă asupra întregii lui literaturi, deocamdată insuficient prețuită și rău cunoscută în raport cu valoarea ei reală. Fără a fi un spirit retractil și defensiv, scriitorul trăiește totuși oarecum în afara scenei vieții literare, fiind însă nu atît retras cît izolat. Îl admiră stator-

*) *Octombrie ora opt*, Editura Dacia, 1981.

nic și fără rezerve cîțiva critici importanți, reputația lui fiind de asemenea considerabilă printre prozatorii tineri. Poziție în bună măsură explicabilă. Norman Manea este unul dintre cei mai perseverenți inovatori care s-au manifestat în proza românească de aproape două decenii încoace, militînd prin literatura lui, ca și prin eseurile și intervențiile teoretice, în favoarea unei modernizări de substanță a epicii, numele de referință pentru direcțiile sugerate fiind Joyce, Musil, Malcolm Lowry, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sabato. Disprețuind rumoarea facilă și experimentul frivol, Norman Manea mizează în angajamentul său literar pe dubla funcție de explorare a prozei — în sens artistic și în sens moral, convins fiind, cum de altfel o și spune direct, că astăzi creația pare a fi „ultima dintre pateticele angajări ale omului".

Formula „variante la un autoportret" are un caracter programatic și exprimă o tendință generală a prozei lui Norman Manea. Scriitorul utilizează noțiunea de „autoportret" în înțelesul pe care aceasta îl posedă în pictură și în estetica artelor plastice. Se are desigur în vedere și o reprezentare a imaginii proprii, dar în chip de oglindă a lumii sau, alteori, ca figurare a detașării de sine, dusă nu o singură dată pînă la înstrăinare și resimțire a eului ca fiind „altul" ori „celălalt", proces marcat prin subtile treceri narative de la persoana întîi la a doua ori la a treia. „Eu" devine „tu", iar acesta se transformă în „el" în cuprinsul aceleiași narațiuni. Narcisismul este de aceea cu totul exclus din preocupările și proza lui Norman Manea, nu doar sub forma agresivă a contemplării încîntate de sine, dar și în aceea oarecum obiectivată a autoscopiei insistente, a „analizei" îndrăgostite de meandrele și suferințele personale. Autoportretul nu este niciodată definitiv, unic, se compune dintr-un șir nesfîrșit de „variante", alcătuind o imagine nu atît multiplicată și repetitivă, cît una diversă cromatic și figurativ, unitară prin efortul de a se capta esențialul. Variantele constituie un univers al diferențierii, nicidecum unul al uniformizării. Conservarea identității, apărarea individualului, opoziția față de simplificare și indistinct reprezintă de altfel una din temele preferate ale scriitorului. Cu alte mijloace, Norman Manea este atras ca și Augustin Buzura

de conflictul specific lumii moderne între personalitatea umană și de-personalizare. Prin însumarea „variantelor“ se obține o imagine de o neobișnuită varietate și de o bogăție a nuanțelor uimitoare; sînt puțini scriitorii care pot aduce în pagină o pînză atît de consistentă și totodată atît de policromă de fapte, senzații, reflecții și reflectări cum se întîlnește de regulă în proza lui Norman Manea. Prozatorul are o puternică obsesie a concretului sufletesc, desfăcînd în mii de fire o situație, o întîmplare abia schițată, un gest consumat rapid, o replică doar bolborosită și refăcînd apoi întregul, dar mai concentrat, mai dens, într-o rețea epică foarte supravegheată și coerentă. Oboseala unui om în vîrstă, clătinat în existența lui stereotipă de o temporară singurătate, este ridicată la puterea unei imagini a declinului universal, căpătînd valoare de metaforă: „Intra prin magazine, cutreiera parcuri, se zvîrlea în tramvai, să ajungă la periferie unde rula vreun film stupid, hoții și vardiștii. Descoperea, da, cu fiecare zi altceva, care îl sufoca de-a dreptul. Nu reușea încă să articuleze, să înnoade una de alta senzațiile, dar simțea ceva greoi, pîslos, difuz, avansînd din toate părțile. Ca și cum s-ar fi umplut văzduhul de invizibile mii lăcuste otrăvite ce îngreunau oamenilor privirea și brațele. Gîfîiau, osteniți înainte de a-și începe lucrul, se priveau cu acreală, bănuitori, iritați, fără alt chef decît să fie lăsați în pace. Ce se întîmpla, se întîmpla... nu izbutea decît cuvinte blegi... parcă pe vremea noastră... parcă nu era așa... așadar îmbătrînea, asemenea scînceli sînt totdeauna drojdia în care își umflă ramoliții nostalgiile, neputința. Cînd se întîmplase și cum, pe nesimțite, așa trec vîrstele, fără să-ți dai seama, așa sedimentează, imperceptibil, praful veninos și perfid, îmbîcsind plămînii, cerul. Se întunecase, parcă, cerul, nu doar plămînii, nu doar cu puterile sale se întîmpla ceva nemotivat și inevitabil, cu ale tuturor. Energia și inteligența șmecherilor sporise, da, se iuțiseră, vitali, inventivi, glumeți și întreprinzători, se înmulțiseră, acopereau tot mai întinse zone de circulație, da, circulau în viteză, pe sub pămînt, prin ganguri, pe acoperișuri“. Degradarea personajului portretizat este analizată prin percepția acut subiectivă a degradării generale. Acest „continuum epic“ sub aspectul

tehnicii folosite își găsește o analogie la nivelul tematic și problematic. Povestirile și nuvelele din *Octombrie ora opt* constituie părți dintr-un „perpetuum" narativ ce cuprinde sub aspect temporal o perioadă istorică lungă, de la anii războiului pînă la contemporaneitatea imediată. Istoria ocupă în povestirile lui Norman Manea locul cel mai important ; dar nu este o istorie redusă la evenimente, la „marile evenimente", ci una suportată de oameni, trăită în amănunte, îndurată zi de zi, îndurerată. Un asemenea eveniment istoric este, spre exemplu, trimiterea în lagăre de concentrare a populațiilor „neariene" din regiunile aflate sub dominația naziștilor, realitate pe care scriitorul a și cunoscut-o de altfel direct, în copilărie, el fiind deportat împreună cu părinții și bunicii. În locul unor descrieri exterioare și senzaționaliste, inevitabil înclinate spre sacrificarea trăirii individuale în avantajul reliefării faptelor în sine, în povestirile lui Norman Manea interesul merge către perspectiva personală, particularizată, a celor care au fost constrînși să trăiască în lagăr. Lipsită de cele mai firești atribute, redusă la elementar, stînd în umbra amenințării permanente și a morții ca realitate cotidiană, viața devenită supraviețuire își vădește totuși puterile și resursele miraculoase. Dar nu o singură dată cu o grea, teribilă jertfă : aceea a omenescului. Deportații riscă să devină sălbăticiuni pentru care nimic în afară de rămînerea în viață nu mai are vreo importanță. Dezumanizarea implacabilă, pervertirea sufletului sînt astfel înfățișate într-un chip memorabil prin cîteva povestiri ale căror personaje sînt copii ; una dintre acestea, *Puloverul*, este antologică. Triumful vitalității în defavoarea umanului constituie pretutindeni la Norman Manea ținta însăși a privirii narative. Într-o atmosferă dezolantă și lipsită de orice punct de sprijin firesc, normal, omenescul se atrofiază. Nu dispare cu totul, dar ia formele aberante ale excesului. Strivirea personalității este compensată, paradoxal, de apariția unor excrescențe teratologice ; o lume hăituită este o lume căzută în instinctualitate primară. Scriitorul este necruțător cu clișeele sentimentale și acolo unde alții au făcut melodramă el întrevede drama profundă. Nimic nu rămîne fără consecințe, biografiile rănite sînt de fapt vieți

definitiv marcate. Omenescul nu dispare, însă formele în care este modelat sau remodelat îl înrîuresc ireversibil. De aceea se modifică : regăsirile ulterioare, dezlănţuirea şi frenezia, explozia unei îndelung reprimate „pofte de viaţă" manifestate după ce dramaticele experienţe ale războiului s-au încheiat reprezintă, în povestirile lui Norman Manea, nu numai o reacţie normală, dar şi un impas al normalităţii. Tot ceea ce, într-un fel sau în altul, se îndepărtează de o stare firească devine, în fond, o sursă de agresiune resimţită adînc, în fibrele cele mai profunde ale existenţei. A revela omenescul sub toate înfăţişările lui presupune, în proza lui Norman Manea, a face o severă, intransigentă radiografiere a împrejurărilor în care, acesta, fără să dispară, se alterează. Iată de ce se poate spune că în bună parte volumul lui Norman Manea schimbă, prin cîteva ample povestiri, modalitatea de a se trata literar o temă dintre cele mai fecunde ale prozei contemporane : „obsedantul deceniu". Renunţînd la izolarea momentelor, fixînd într-un chip tulburător, prin reconstituiri de situaţii şi biografii, de traiectorii sociale şi de medii caracteristice, fluxul niciodată întrerupt al unei istorii ea însăşi complexă, contradictorie, de o diversitate copleşitoare, scriitorul evită rechizitoriul şi sentimentalismul de circumstanţă, ridicînd faptele la înălţimea unei viziuni ce se bizuie pe apărarea valorilor durabile, pe continuitatea de esenţă a umanului supus, adesea, unor prefaceri şi deformări care îl înstrăinează de ceea ce îi este specific. *Octombrie ora opt* e astfel una dintre cele mai izbutite şi mai originale cărţi consacrate atît de actualei problematici a raporturilor dintre om şi istorie ; şi, totodată, cea mai bună carte a autorului său.

*

* *

DIN NOU LA BUCUREŞTI. „Biata Valahie, cînd îşi va găsi liniştea ?" — cu acest moto, extras dintr-un document de epocă, începe romanul *Prinţul Ghica* de Dana Dumitriu*), carte ambiţioasă şi în multe privinţe pole-

---

*) *Prinţul Ghica*, Editura Cartea Românească, 1982.

mică, aparența fiind însă una de modestie și de impersonalitate. Ofensivă, prin contrast, este chiar această aparență. Autoarea evocă un moment din existența unui personaj istoric real din secolul trecut, omul politic și scriitorul Ion Ghica, fără a-i atribui o identitate fictivă și totodată fără a-și lua libertatea de a depăși documentele (memorii, corespondență, relatări de epocă, amintiri etc.). De aceea *Prințul Ghica* seamănă, pînă la un punct, cu o corectă și conștiincioasă reconstituire biografică, urmărind esențial obiectivitatea prezentării; operă de istoric sau de istoric literar, nicidecum de romancier. Scriitoarea este detașată. Își privește eroul cu un calm septentrional, mai mult cercetător decît cu simpatie sau cu aversiune, ca și cum ar fi exclusiv un obiect de studiu. Atitudinea aceasta distantă este, sub aspect estetic, radicală și diferă mult de soluțiile întîlnite în romanele istorice românești din ultimii 15—20 de ani, unde simpla deplasare în timp dă naștere de obicei unei dezlănțuiri de fantezie și subiectivitate, fie în sens hagiografic, fie în sens demistificator, fie în sens parabolic. Romanul Danei Dumitriu poate fi apropiat doar de *Un om între oameni* de Camil Petrescu și de *Moartea ambasadorului*, romanul sovieticului I. Tînianov, o capodoperă a genului.

Instanța supremă în *Prințul Ghica* nu este imaginația, ci conformitatea cu adevărul documentar. Este foarte probabil că nici unul dintre personajele cărții, inclusiv cele episodice, nu este inventat. Existența tuturor eroilor de prim-plan, oricum, este atestată, confirmată de istorie și grija cea mai mare a autoarei este să nu depășească limitele autenticității documentare. Faptul istoric umple pagina de roman și nu îngăduie răsfățul imaginativ. Este o constrîngere acceptată ori una determinată de un program estetic personal? Nimic n-ar fi putut împiedica o dezvoltare prin ficțiune a datelor documentare; materialul istoric o îngăduia cu prisosință, epoca pașoptistă și cea unionistă fiind foarte agitate, abundente în bruște întorsături și în mari răsturnări de situații. Impunîndu-și să rămînă epic în perimetrul strict al faptelor istorice cunoscute, înregistrate și atestate, Dana Dumitriu nu urmărește totuși să asigure romanului său credibilitatea pe

care o vînează de obicei autorii de evocări istorice. Orice ar fi fost credibil pentru aceste epoci dinamice și pentru oamenii lor mînați de pasiuni puternice și de elanuri irezistibile. În romanul său fidelitatea reconstituirii are un rol strategic, întrucît creează posibilitatea unei desfășurări foarte libere în plan psihologic. *Prințul Ghica* este o carte fortificată documentar spre a se putea explora în deplină liniște spațiul necunoscut al existenței interioare. Între adevărul istoric, exterior și consacrat, oarecum rigid, și adevărul psihologic se naște astfel o tensiune surdă, literar extrem de productivă : primul este cunoscut, popularizat și verificabil, celălalt este în permanență inventat. La adăpostul reconstituirii temeinice a faptelor istorice scriitoarea nu înalță totuși o ipoteză morală, psihologică sau existențială, nu transformă, cu alte cuvinte, evenimentul atestat într-un simplu cadru de epocă. Romanul său privește în primul rînd zona de interferență dintre istorie și trăirea individuală, dintre eveniment și omul sau oamenii care l-au înfăptuit. Alcătuirea însăși a istoriei, procesualitatea, devenirea interesează mai mult decît scenariul epic. *Prințul Ghica* este un roman al facerii istoriei. Mișcări de mase, jocuri de culise, combinații de saloane, înțelegeri stabilite între parteneri ce se suspectează reciproc, alianțe inexplicabile, o diplomație înăbușită în propria subtilitate, vorbe mari, tăceri care nu ascund nimic, patetisme și naivități triumfînd surprinzător în dauna unei pritocite abilități sceptice — romanul Danei Dumitriu urmărește felul cum cotidianul se preface în istorie și biografia se transformă în destin. În căutarea acestei metamorfoze se află cartea și scopul căruia îi sînt subordonate strategiile narative nu este altul. Însuși eroul central, Ion Ghica, este în roman un „străin", întrucîtva în accepțiunea camusiană a termenului ; un intrus. El are conștiința propriei condiții și poate totodată să privească detașat lumea în care se află, deși participă la viața ei. Ghica este un intrus chiar și în sensul propriu al cuvîntului. Cartea începe cu întoarcerea în Valahia, după zece ani de exil, a fostului revoluționar de la 1848. Ghica, ajuns între timp bei de Samos, este acum înalt funcționar al Împărăției. Vine în patrie cu puțină vreme înainte de Unire, sperînd în se-

cret că va fi numit domn al Valahiei. Odată sosit la București constată însă că vechii prieteni, foștii revoluționari și chiar cele mai apropiate rude îl primesc fără simpatie. Prințul știe că „în Valahia bănuiala e un obicei, pare-se, național“, totuși dezamăgirea nu-i scade. Se aștepta să fie altfel întîmpinat. Acum un „revoluționar cuminţit“, el identifică luciditatea cu oportunitatea („Ce vrea? Luciditate. Atît. Luciditate. A vedea politica Europei cu ochii larg deschiși asupra realităților și nu asupra speranței deșarte. Luciditate, adică oportunitate“), întinzînd o fină plasă diplomatică menită să-i aducă, din tulburea apă a intrigilor și aranjamentelor, tronul mult rîvnit. Procedează cu tact și metodă, îmbinînd abilitatea levantină cu lipsa de scrupule și răceala diplomaților englezi ai vremii, învrăjbește, asociază, manipulează, pe scurt face politică în credința că „politica este, vai, știința conjuncturii, a mișcărilor oportune (chiar și cînd sînt îndrăznețe, trebuie să fie și oportune!) și nu are în nici un fel de a face cu iluziile“. Politica astfel înțeleasă nu se potrivește însă întotdeauna cu mersul imprevizibil al istoriei și evenimentele validează uneori iluziile, nu oportunitatea. Domn al ambelor Principate va fi ales Alexandru Ioan Cuza, căruia diplomații epocii i-au spus „colonelul unei iluzii“. Speranțele lui Ghica de a deveni domn se prăbușesc.

Atmosfera de căutare și incertitudine premergătoare Unirii din 1859 este reconstituită din perspectiva unui personaj care participă și totodată asistă la evenimente. Absența pitorescului și a culorii de epocă se explică prin această interiorizare a privirii. „Lumea e o scenă luminată și el stă în culise și privește“ — se spune despre Ghica. Oameni, fapte, replici, zvonuri, totul este deopotrivă înregistrat și trăit de un personaj ex-centric. Romanul înfățișează concomitent „scena luminată“ (adevărul istoric, întîmplările atestate) și „culisele“ (fabuloasa țesătură de intrigi și patimi din capitala Țării Românești), dublul spectacol fiind însă trecut prin filtrul unei conștiințe ezitante și înstrăinate. Ajuns din nou la București, după zece ani de absență, Ghica trăiește un impas al adaptării: lumea din jurul lui este în același timp cunoscută și necunoscută, familiară și enigmatică. Nu o

mai înțelege, nu mai este înțeles? Ceea ce vede i se pare un amestec indiscernabil de jalnic și sublim, de ridicol și de eroism, de viclenie și de naivitate. Nimic parcă nu s-a schimbat, oamenii și moravurile nu sînt altele, dar nimic din ceea ce știa nu se mai potrivește. Ghica a renunțat la viziunile revoluționare și vrea să trăiască în realitate și realist; însă realitatea se vădește a fi acum la fel de potrivnică prudenței cum fusese la 1848 utopiei înfierbîntate, iar a fi realist înseamnă a miza pe speranțe. Unirea Principatelor, în care nu crezuse, și-l va asocia împotriva acestei șovăiri, transformîndu-l în unul din constructorii săi. Din politician, Ghica devine — cu voie, fără voie?! — om politic. Pretendentul la tron este constrîns de împrejurări să se metamorfozeze într-un susținător al celui care va ocupa tronul. Respins de realitate, Ghica este selectat de istorie. O lungă, labirintică deplasare prin saloanele boierimii bucureștene are aspectul unui traseu inițiatic, deși sensul mișcării rămîne necunoscut celui care o înfăptuiește. Unirea va fi pentru Ghica o revelație: speranțele și iluziile nu pot fi scoase de pe scena istoriei, oportunitatea nu este creatoare de istorie. „Bucureștiul — se spune în finalul acestui roman dens și impecabil construit — a fost martorul unei fericiri nemărginite și al unei reconsiderări a speranței".

*

* *

DINCOLO DE VIZIBIL. O carte cu totul deosebită, probabil unul dintre cele mai bune romane apărute la noi în ultimii ani, este *Caii sălbatici* de Radu Mareș *), autor ce aparține așa-zisei „generații de mijloc", o formulă echivocă și fără altă acoperire decît aceea a sugestiei unei prezențe dificil de catalogat, pe cît de masivă pe atît de incomodă, întrucît apartenența la această „generație" nu este dată nici de vîrstă și nici de durata activității literare, ci, mai degrabă, de o atitudine precizată, nu știu dacă și voită, programatică, în raport cu domi-

*) *Caii sălbatici,* Editura Dacia, 1983.

nantele unui moment literar dat sau cu, încă mai precis, extremele sale; față de care se constituie într-un fel de „a treia lume", un teritoriu de unde vin întotdeauna mari surprize, drept fiind că de obicei receptate cu întîrziere și retrospectiv.

Această atitudine se vădește pretutindeni în romanul lui Radu Mareș, în primul rînd sub forma unui dublu demers; fiindcă este o confesiune permanent însoțită de o reflecție asupra actului confesiunii. Se reconstituie o epocă și un șir de experiențe, meditîndu-se asupra reconstituirii însăși. În consecință, povestirea nu curge mecanic, într-o desfășurare mai mult sau mai puțin convențională: ea este întreruptă, intersectată de considerații ce o privesc. Există astfel în romanul lui Radu Mareș dimensiuni temporale — un timp al amintirii, un timp al confesiunii și un timp al literaturii, al preocupării creatoare. Toate se întîlnesc, fără totuși a se confunda vreodată, în planul ce asigură forța acestui roman: perspectiva etică. Asemenea altor prozatori ce aparțin, și ei, „generației de mijloc" (Norman Manea, Mihai Sin, Virgil Duda, Gabriela Adameșteanu), Radu Mareș nu reconstituie justițiar și nici nu ignoră, prin înălțarea privirii spre inaccesibil și etern, istoria și mișcarea socială, devenirea în timp și metamorfozele vizibilului: dar caută, într-o suită de experiențe, prin tipologii și evocînd medii și ambianțe, fixarea unui sens al existenței, evidențierea unicului și a inconfundabilului fior al vieții. Jurnal al unor existențe și totodată confesiune a unui erou-narator, romanul conține și un jurnal al scrierii sale: de asemenea oscilant, fragmentar și fragmentat, o sumă de „hîrtii" (chiar așa sînt numite) strînse într-un dosar fără altă ordine decît aceea a unei preocupări obsesive, care este salvarea memoriei. Literatura, scrisul reprezintă astfel o soluție de supraviețuire morală; și de aceea în romanul lui Radu Mareș, în mod aproape paradoxal, problematica jurnalului de creație este preponderent etică. „A realiza, în sens artistic, un fel de fotografie care ar trebui să surprindă o realitate dincolo de vizibil, din infraroșu. Noi — nisipul de sub șoselele betonate, formidabilele șosele spre cer ale viitorului" — această însemnare conturează limpede un orizont artistic interzis literaturii pentru care

omul nu este decît o ficțiune confortabilă și o convenție oarecare. Este modificat, în consecință, și sensul reconstituirii : care nu mai este întreprinsă cu voluptatea inevitabilă a rememorării și nici cu indiferența rece a reînvierii unui trecut resimțit ca devenit străin, ci sub incidența înțelegerii că faptele evocate sînt chiar viață, trăită și imposibil de refăcut. „Un element inanalizabil conferă însă noțiunii de trecut accentul de stupidă atrocitate a irecuperabilului“ : o însemnare definitorie pentru sensul confesiunii din romanul lui Radu Mareș.

La un prim nivel, *Caii sălbatici* este un roman despre experiențele și formarea unei alte generații decît aceea a războiului, trezită la viață în vremea camuflajului, a bombardamentelor și a alarmelor aeriene ; eroii acestei cărți sînt copii ai „războiului rece“. Intrarea lor în lume ca ființe conștiente se produce în epoca de tranziție de la sfîrșitul anilor '60, într-un oraș transilvănean, „burg“ universitar ale cărui tradiții sînt destrămate printr-o succesiune de metamorfoze ce presupun o continuă adaptare și o maleabilitate avînd ca efect estomparea individualităților. Păcatul de a „distona“ se plătește scump : este cazul studentului Gheorghe Dabu, „o voce într-un cor bine pus la punct, cam năstrușnică voce, imposibil de armonizat, de șlefuit, care dintr-o dată, cînd ți-e lumea mai dragă, țîșnește stridentă, prea tare ca să nu fie luată în seamă, cu un semiton mai sus sau mai jos, dînd totul peste cap...“ Închiderea în sine, circumspecția, „constrîngerea interioară“, sesizarea rapidă și eficientă a limitelor și acceptarea lor prudentă reprezintă un alt mod de conduită, reliefat memorabil în roman, exponentul acestei atitudini fiind tenacele și inteligentul adaptabil Dumitru Moga. Dincolo însă de figuri, psihologii și atitudini revelatorii (evocării studenției îi urmează experiența de profesor într-un sat dobrogean) se află însă tabloul unei stări de continuă periclitare ; cartea lui Radu Mareș capătă aspectul unui poem negativ despre existența unei presiuni ce se vădește în faptele și întîmplările cele mai anodine. Este o lume în care, cu o formulă a unui personaj relativă la o experiență dramatică, „tot ce nu e interzis devine obligatoriu“. Cu o intuiție strălucită, autorul nu face din personajele cărții altceva decît ceea ce

sînt în realitate : nişte tineri care nu înţeleg mare lucru din ceea ce trăiesc, vag nepăsători de ce se întîmplă în jur, vulnerabili şi lipsiţi de sentimentul ireversibilului fiecărui moment trăit. Sînt, cu expresia lui Marin Preda, nişte „risipitori" — numai că risipirea lor nu este lipsită de un sens dramatic. În căutarea acestui sens îşi va scrie eroul-narator, un deceniu şi ceva mai tîrziu, romanul care înglobează deopotrivă confesiunile şi evocarea acelui timp („Sper să fi făcut evident în aceste pagini că atunci nu înţelegeam nimic, nici lumea noastră, nici pe noi înşine. Şi nu numai pentru că asta ar trebui să ne absolve. Măcar dacă modificarea gravă, radicală, venită în zbor pe aripile maturităţii, măcar dacă ea nu s-ar irosi...").

În aspectul său cel mai profund, *Caii sălbatici* este un roman al tinereţii pierdute şi irecuperabile, scris într-un registru pe care înclin să-l numesc al lucidităţii nostalgice. Perspectiva etică, dureroasă şi lipsită de menajamente, în primul rînd faţă de sine, fiindcă eroul narator se culpabilizează, nu se disculpă, se implică, nu se abstrage, îi dă o tensiune rareori întîlnită în romanul contemporan : mizez, cu alte cuvinte, pe viitorul acestei cărţi.

*

* *

„UMORUL CEL DE TOATE ZILELE". „Autorul declară : nu este deloc sigur dacă va mai scrie vreodată romanul proiectat. Încă de pe acum el simte că, scriindu-l, ar pierde o dimensiune esenţială : *umorul cel de toate zilele*" (s. n.) — aceasta este una dintre *regulile* descoperite şi invocate de Ion Iovan în romanul său *Comisia specială** ; o carte, trebuie spus de la început, excepţională. O carte în care personajele nu se văd, ci vorbesc ; sau, încă mai precis, *scriu* — scriu aşa cum vorbesc, prin acumularea „textelor" (referinţe, instrucţiuni, dispoziţii, depoziţii, procese-verbale, plîngeri, note informative, recomandări, cereri, autobiografii, declaraţii, reclamaţii etc.,

---

*) *Comisia specială*, Editura Cartea Românească, 1982.

etc.) născîndu-se o lume de o autenticitate și un relief copleșitoare.

Autorul acestei cărți neobișnuite nu este un necunoscut. Ion Iovan a publicat pînă acum două volume de versuri (*După-amiaza unei clipe*, 1976; *Rezervație naturală*, 1979, pentru cel dintîi fiindu-i atribuit premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor; și e, dacă nu mă înșel, un avizat comentator de literatură, încă nerevelat publicistic la adevăratele proporții ale aptitudinilor. Noua lui scriere, subintitulată de altfel „contexte", nu „roman", îl reprezintă deopotrivă pe poet și pe cunoscătorul subtil și profund al limbajelor literare; și îl reprezintă cu strălucire, *Comisia specială* fiind mai mult un „poem" decît o construcție epică propriu-zisă și propunînd o atitudine artistică radicală. Este un poem ce vizează întemeierea unei formule noi de roman, fără a căuta efecte de stil înflorit, dinadins „frumos"; calitatea de poem ține de viziune, nu de „poetizare" sau de prezența „florilor de stil" confecționate artizanal. Cea de a șasea regulă, din care am citat la începutul acestor însemnări, continuă astfel: „Fiindcă unde s-a mai văzut ca oamenii să vorbească, în cărți, așa cum scriu ei, cu vorbe?! Pentru adevăratul roman, să fie aceasta o cale, dorita cale insurgentă?" Înțelegem că *romanul proiectat*, cel care nu mai poate fi scris, este înlocuit de *adevăratul roman*; la care nu se poate ajunge însă decît pe o „cale insurgentă". Reala insurgență artistică nu este însă nici ostentativă și nici teribilistă; se manifestă la nivel esențial, nu în planurile superficiale, unde abia dacă răzbat vagi ecouri ale seismelor din adînc. Iar în *Comisia specială* o astfel de „insurgență" există.

Aproape neobservată la început; aparența este de scriere umoristică întocmită cu procedee banale și facile. Cartea începe cu un epilog și se încheie, desigur, cu... prologul; un capitol este intitulat *După-amiaza unui taur* și altul *Cimitirele reunite*; în sfîrșit, fiecare subcapitol are un titlu și conținutul îi este prezentat printr-un fel de casetă cuprinzînd cele mai spectaculoase sintagme ale textului, în stil de reportaj senzațional (de exemplu: „TUMORI ALE SIMȚIRII ȘI MINȚII *fapte din imediata noastră apropiere • zăpadă depozitată an de*

an • *colaborarea ajunge perfectă* • *noaptea aleargă pe hol chiriașii decedați* • *un perpetuum mobile* • *trageți dumneavoastră concluzia* • *la originea focului se află fenomenul autoaprinderii frunzelor moarte* • *jăratec pe dușumea* • *picioarele și facultățile mintale* • *vipera și suspinul*. „Textele“ sînt savuroase: pătrundem, prin ele, în intimitatea vieții unei colectivități, lumea din localitatea Moghiloaia, unde există un „monument local din secolul al XVII-lea“, o stațiune de montă, o rezervație naturală, acestea fiind adevărate centre de polarizare a preocupărilor personajelor, prinse într-o luptă surdă și oarbă de impunere a personalității. Fiecare îl reclamă pe fiecare, fiecare dă declarații și cere declarații, fiecare este deopotrivă martor, reclamant și pîrît, într-o veritabilă *Țiganiadă* scriptologică; într-o, mai bine zis, „dosariadă“. Cele mai anodine fapte (aventurile taurului „clandestin“ Bujorel, care face concurență stațiunii de montă; părăsiri de domiciliu conjugal; culesul bureților de pădure; tăierea crengilor uscate; circulația cu bicicletele pe timp de noapte etc.) devin prilej de dezvoltare epopeică. *Stilul* acestor texte este invadat de termeni proprii limbajului administrativ, topica fiind, și ea, supusă unei extraordinare presiuni a stereotipiilor birocratice. Un personaj „a introdus acțiunea de divorț, găsind la dînsa (la nevastă, n.n.) în dulăpior scrisori de dragoste care au degenerat în bătaie“; cutare „menține o privire întunecată în rezolvarea problemelor“; altcineva „frămîntă problemele foarte conștiincios, iar cînd obține rezultat, face caz de conștiință“; altul „nu trece cu ușurință peste probleme, caută să le ia din adîncime“; cineva „activează nemijlocit la culesul bureților de pădure“; bicicliștii „circulă pe drumul public fără ochi de pisică“. Dincolo de această proliferare a unui limbaj aberant se află o existență pe cît de trepidantă pe atît de deprimantă. Sezisările au, toate, cîteva trăsături în comun: se referă la descendență („e o persoană foarte arogantă, tatăl său a fost fotograf cu aparat propriu“); ironia este considerată, unanim, un păcat capital („întîlnim din ce în ce mai mult tineret ironic, complet fără experiență, ba chiar cu plete“; „face discuții cu ironii în văzul lumii“; „are apucături nesănătoase de ironii“; „mi-a răspuns ironic“);

în schimb sînt prețuite „firile sensibile și emotive la frumos“ ; suferința fizică generală este „duodenul“ („suferind de duoden“ ; „unii bolnavi de duoden“ ; „decedînd pentru operația de duoden“) ; obsesia colectivă e „statueta ornamentală“ ; există, în sfîrșit, un misterios „caz peștișor“, dar și un Hamlet de suburbană numit Rac Romulus, precum și multe, nenumărate încurcături amoroase („din punct de vedere uman îl caracterizează anturajul unor elemente descompuse de tinere menționăm că folosirea se face la grămadă, iar după servire se nasc țipete ascuțite pe diverse tonuri“). Această materie lingvistică monstruoasă nu este însă folosită într-un sens comic. Romanul lui Ion Iovan are un motto din Camus, de fapt cunoscuta frază a pseudo-romancierului Grand din *Ciuma* („Într-o frumoasă dimineață din luna mai, o elegantă amazoană parcurgea, pe o superbă iapă alezană, aleile înflorite ale pădurii Boulogne“) ; alte fraze din *Ciuma* sînt de altfel reluate și în casetele subcapitolelor, unde figurează și versuri din volumul *Rezervația naturală* al lui Ion Iovan însuși, aceste inserții alcătuind un fel de plan-replică față de dezlănțuirea „textelor“ lumii din Moghiloaia și, totodată, sugerînd existența unei dimensiuni artistice superioare. Fiindcă în *Comisia specială* interesul nu se oprește la înregistrarea aberantului limbaj al sesizărilor, declarațiilor, reclamațiilor etc. ; nici chiar la constituirea unei veritabile monografii, din perspectiva exprimării, a sufletului și spiritului acestei lumi; ci privește posibilitatea de a înfățișa literar o realitate cotidiană și totuși ignorată. *Umorul cel de toate zilele* al limbajului poluat nu e deloc prilej de haz și, în fond, cartea lui Ion Iovan nu are nimic vesel. Pentru a putea cuprinde această realitate, a deformării și degradării la nivelul expresiei, autorul își trece personajele printr-o simbolică probă a focului : „incendiul“ care mistuie „monumentul din Moghiloaia“ face posibilă activitatea „comisiei speciale“ care adună și coordonează vraful de texte rămase de la „victime“ — arhivă de voci anonime „întrucît nu s-a putut stabili personalitatea fiecăruia sub stratul de funingine“. În acest „strat de funingine“ se

întrevede un simbol al infestării limbii și, în cartea lui Ion Iovan, dincolo de considerabila ei valoare literară, un semnal grav în ordine culturală și nu doar culturală.

*
* *

PORTRETUL UNEI VÎRSTE. Deși foarte prețuită de Radu Petrescu, ale cărui inflexibile și înalte exigențe de gust pot fi deduse atît din proza lui, migălită cu o rigoare flaubertiană, cît și din strălucitele eseuri cuprinse în volumul postum *Meteorologia lecturii*, Tia Șerbănescu a intrat rareori în raza de interes a cronicarilor literari. Bineînțeles că nu este singurul autor contemporan aflat într-o „situație" literară neconformă cu identitatea sa artistică reală; asemenea ei sînt mulți. Tia Șerbănescu publică rar, la mari intervale de timp. A debutat, cu un roman (*Balada celor rău iubiți*), în 1973; un al doilea (*Mai multe inele*) a fost publicat în 1979; cel acum apărut* este a treia sa carte. Mai des poate fi întîlnită ca autoare de articole și cronici literare, unde ia de obicei atitudinea unui amator superior, parcă anume spre a-și ascunde profesionismul. Observațiile sale, de o mare finețe uneori, au de aceea întotdeauna aerul de a fi fost făcute oarecum din întîmplare, așa, în trecere: inocent. Este o strategie fină aici, nu se poate ști dacă premeditată sau structurală, întrebuințată de regulă spre a se evita fie exprimarea directă a elogiului, fie formularea unor rezerve bănuite drastice.

Aceeași strategie a estompării elocvente — sau, mai exact, a surdinei patetice — poate fi întîlnită și în romanele Tiei Șerbănescu. *Muntele de pietate*, cel mai bun dintre ele, o duce pînă la o adevărată performanță: șoapta capătă intensitatea strigătului, monologul interior are vehemența unui discurs inflamant și notațiile cele mai neutre se încarcă de o forță neobișnuită. Este în bună parte și un rezultat al expresiei, densă, plină, aglomerată, și totuși suplă, aparent dezinvoltă și în realitate

*) *Muntele de pietate*, Editura Cartea Românească, 1983.

mult elaborată. Romanul, se poate spune, „face ape“; suprafața narațiunii este cînd opacă și cînd fosforescentă, într-un înșelător joc de reflexe ce-și are corespondentul în compoziția însăși a cărții. Fiindcă *Muntele de pietate* este, în esență, o confesiune travestită în rememorări și anticipări, astfel încît se configurează mai mult o atmosferă decît un personaj și mai mult o tonalitate decît una sau mai multe voci. Primul capitol, de pildă, intitulat „Un oftat strident“, conține spovedania unei femei singure și bătrîne: lucidă pînă la cruzime cu sine, cu ceilalți, cu amintirile, pîrjolind totul cu flacăra unei inteligențe pe cît de sensibilă pe atît de tăgăduitoare. Dar e, într-adevăr, vorba de o femeie în vîrstă? Următoarele capitole, pînă la al optulea, se referă la o altă eroină, o profesoară tînără, avînd ceva mai mult de treizeci de ani, Eva: și aceasta lipsită de prejudecăți, severă cu ea însăși dar și cu cei din jur, caustică, neiertătoare... Sînt mamă și fiică, sînt două personaje care nu au nici o legătură? Autoarea păstrează echivocul pînă la capăt; dar se poate deduce, din cîte o precizare la prima vedere fără nici o importanță, că în fond ambele eroine sînt proiecții ale unui al treilea personaj, nenumit. Iată una din aceste indicații: „Apoi am avut revelația faptului că într-adevăr treizeci și ceva de ani este vîrsta la care mai toată lumea își dă seama atît singură cît și cu ajutorul celorlalți că nu e bună de nimic. E vîrsta potrivită unui asemenea bilanț. Fără să vreau am fost martora unor asemenea dramatice bilanțuri sonore — le completam în mintea mea, adăugînd exemple din propria mea experiență, încît acum nici nu mai știu dacă procedez într-adevăr ca o femeie bătrînă rememorînd dintr-un unghi fals secvențe din propria-i viață sau ca o femeie încă tînără anticipîndu-și bolnăvicios crepusculul — poate că e vorba, de fapt, de amîndouă...“. Să mai adaug că primele fraze ale romanului sună așa: „În prima tinerețe ne gîndim foarte des la moarte. Cu trecerea timpului însă gîndul nostru se îndreaptă din ce în ce mai des spre bătrînețe. Iar eu îmi știu, îmi presimt cu precizie bătrînețea... O cunosc“. Adevăratul personaj al romanului Tiei Șerbănescu este ***îmbătrînirea***: un proces nu atît fiziologic, trăit și resimțit la nivelul strictei

biologii, cît ca uzură sufletească. Bătrînețea, în această carte, nu este atît o chestiune de vîrstă, cît una de tensiune lăuntrică. Rememorările, evocările, notațiile privesc mai puțin obiectul lor (iar acesta, de altfel nu se coagulează, ci e alcătuit dintr-o sumedenie de mici fapte, de întîmplări banale, de dialoguri — extrem de multe — înregistrate întîmplător, prin pereții apartamentului, din stradă, în autobuz etc.); funcția lor constă în urmărirea unei continue risipiri a vieții unice în nisipul cotidianului; iar rezultatul este un fel de portret generic, de factură aproape poematică, al sentimentului vîrstei. S-ar putea ca puzderia de amănunte să pară obositoare sau ca indeterminarea personajelor să dea impresia unei insuficiențe de construcție; în realitate, Tia Șerbănescu și-a compus romanul cu o precizie de bijutier, fărîmițarea narativă și caracterul confundabil, deși numai pînă la un punct, al eroinelor sale fiind rodul unui susținut efort de a se face radiografia unei stări comune. „Pot observa pe chipul fiecărui om de pe stradă un compendiu al istoriei noastre comune" — se spune în *Muntele de pietate*: și acest „compendiu" se vede. Căci personajele cărții nu recurg la „istorii" mai mult sau mai puțin spectaculoase pentru a vorbi despre mersul istoriei, ci filtrează prin conștiința, sensibilitatea și inteligența lor viața de fiecare zi, obișnuită, „normală", deloc totuși oarecare cîtă vreme este vorba de oameni ce nu trăiesc decît o singură dată. O carte frumoasă și elegantă, discretă pentru a fi cît mai elocventă.

*
* *

METAMORFOZELE UNEI LUMI. Pentru proza românească postbelică lumea satului a constituit — și constituie încă — un univers obsedant; niciodată, în vreuna din epocile anterioare, nu s-a scris despre țărani și despre viața lor atît de mult, atît de insistent, din atîtea perspective. Deși opinia curentă este alta, se poate spune totuși că și cantitativ, dar și în aspectele mai profunde, inclusiv în plan valoric, o literatură masivă, compactă a existenței rurale a luat cu adevărat ființă la noi abia

în ultimele patru decenii. Invocat cu ardoare și frecvent încă de la începuturile scrisului nostru artistic modern, universul țărănesc a intrat, în realitate, foarte tîrziu în literatură : abia către sfîrșitul veacului trecut. Dar nici atunci complet, definitiv, la autenticele sale dimensiuni, ci într-un chip de obicei convențional. Cu excepția lui I. L. Caragiale (în *Năpasta* și cele cîteva povestiri tragice), acuzat dealtfel în epocă și mai tîrziu că ar fi fost tributar unor influențe și modele străine, satul reprezintă mai mult un decor — decorul unor scene și episoade dintr-o dramă ce se desfășoară în altă parte. Așa se întîmplă la N. Filimon, așa se întîmplă la Duiliu Zamfirescu, așa se întîmplă chiar și în *Amintirile* lui Creangă, operă prin excelență poetică, unde satul se preface într-un spațiu metaforic. Doar în zguduitorul său memorial de călătorie Dinicu Golescu își oprise îndurerat privirea asupra existenței mizere a țăranilor, făcînd — involuntar, desigur — un mare simbol din bordeiele lor cu două ieșiri, ca vizuinile de vulpe ; după el, vreme de mai multe decenii, ruralitatea este înlocuită de patriarhalitate, compunîndu-se o literatură, cvasi-pastorală, a *conacului* și a *curții* boierești (mai tîrziu acestea vor aparține micilor boieri, boiernașilor), nu însă una a satului propriu-zis. Există chiar un fel de cucerire treptată a satului, fiindcă atît la Caragiale cît și la Slavici interesul principal merge către o categorie intermediară, aceea a meșteșugarilor, a comercianților, a învățătorilor și a preoților, situată însă evident mai aproape de lumea rurală și comunicînd cu aceasta direct. Nici mai tîrziu, după 1900, lucrurile nu se schimbă radical : chiar și la Sadoveanu, cum s-a observat acum cîțiva ani într-o aplicată cercetare, țăranii sînt aproape absenți, lumea operei marelui scriitor fiind populată mai ales de vînători, pescari, ciobani etc., nu însă și de „robi ai pămîntului". Încît țăranul pătrunde realmente în literatura română abia după 1920 : prin Rebreanu și Panait Istrati. *Ion* și *Răscoala, Moș Anghel* și *Ciulinii Bărăganului* sînt creații puternice, memorabile, prin care lumea țărănească încetează să mai fie privită ca decor.

Este aici un paradox pe care literatura de după 1944 îl va amplifica : literatura română descoperă satul în-

tr-un moment istoric în care structurile vieții rurale se destramă ori se remodelează sub presiunea implacabilă a factorilor economici, administrativi și politici proprii modului de producție capitalist, a cărui consolidare în țara noastră după întîiul război mondial este incontestabilă, făcîndu-se în dauna modului de producție tributal, a cărui deteriorare începuse dealtfel să fie vizibilă după 1828—1830. În plan strict literar, nu este mai puțin paradoxală constatarea că romanul românesc modern se naște prin descrierea și dezvăluirea unei lumi și a unui personaj prin excelență considerate „tradiționale“ — lumea satului și țăranului.

La alte proporții și în alte forme, aceste paradoxuri funcționează și după 1944, căpătînd însă o amploare fără precedent.

Sub aspect economic și social, ultimele patru decenii din istoria României sînt în modul cel mai evident dominate de *industrializarea socialistă*.

Desfășurat pe o scară vastă, practic la scara întregii țări, conceput și dirijat prin planificare centralizată de către forța politică unică în stat, Partidul Comunist Român, intensificat și extins în mod progresiv de-a lungul timpului, înregistrînd o extraordinară creștere după 1965, astfel încît teritoriul național s-a transformat efectiv într-un imens șantier, acest proces a reprezentat și reprezintă fenomenul cel mai important și mai caracteristic al perioadei postbelice, marcînd hotărîtor evoluția și destinele României. Fiindcă *industrializarea socialistă* nu este un pur fenomen economic avînd inevitabile implicații de ordin social, politic, administrativ, cultural, în planul psihologiei colective, al mentalităților ș.a.m.d.; prin origine, prin modalități de realizare și prin obiective este în primul rînd un fenomen de natură politică. Decurge dintr-o viziune determinată asupra vieții sociale, concretizată într-o ideologie (ideologia marxistă); se înfăptuiește sistematic și organizat, pe bază de planuri sporite de la o etapă la alta, urmîndu-se neabătut un program riguros și de lungă durată, astfel încît nu poate fi realizată decît prin preluarea integrală a puterii politice și administrative de către un partid unic; în sfîrșit, constituie principala formă și totodată princi-

palul instrument de revoluționare și de transformare în sens socialist a structurilor societății. Cu diferențieri ce țin de tradițiile și condițiile locale, industrializarea socialistă este dealtfel un proces caracteristic țărilor cu orînduire socialistă.

Sumar schițat, acesta este cadrul istorico-social în care proza românească de după 1944 își face din universul vieții țărănești preocuparea dominantă.

Dar nu este vorba nici de exprimarea unei puternice nostalgii față de o lume care se modifică rapid și radical, își pierde atributele tradiționale, dispare, nici de eventuala incapacitate a literaturii de a „reflecta" procesele sociale în curs, de a se raporta la realitățile prezentului.

Dimpotrivă : satul tradițional începe să fie privit ca imagine a unui impas, iar interesul pentru această lume, considerată multă vreme inertă, statică, încremenită în forme de viață la fel de durabile ca și eternitatea, provine tocmai dintr-o conștiință — proprie epocii postbelice — a precarității și instabilității acesteia. Primele mari romane a căror materie este furnizată de existența țărănească sînt, în ordine cronologică, *Desculț* de Zaharia Stancu, *Moromeții* (vol. I) de Marin Preda, *Glasul* de Iulian Vesper și *Setea* de Titus Popovici : în fiecare există, puternic marcat, un sentiment al nesiguranței vieții rurale. Într-un fel sau altul, aceste romane fixează de fapt *despărțirea* de lumea tradițională a satului, atitudine ce implică în mare măsură și schimbarea perspectivei asupra acestei lumi. Dură și încrîncenată în *Desculț*, sumbră în *Glasul*, neliniștită în *Moromeții*, disperată în *Setea* : astfel apare lumea țărănească în literatura română de după război, aceste imagini mărturisind elocvent o nouă înțelegere și, nu mai puțin, o nouă viziune asupra universului rural. O viziune *politizată* — fiindcă în toate aceste cărți, cu deosebiri ce țin de specificul personalității artistice, se întrevede o generală înclinație către analiza, sugerarea, descrierea sau chiar invocarea prezenței factorului politic. *Desculț* de pildă, conține în chip evident un plan, un „supratext", zice Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe*, vol. II), de factură politică și politizantă ; și este o confesiune care își îndepărtează obiectul, nu îl

apropie, o „răfuială" ; dizolvată în materia epică, mai puțin discursivă prin însăși tehnica narativă folosită, această impregnare cu atitudine politică există și în *Setea*. Este interiorizată în *Glasul*, iar în *Moromeții* capătă chiar forma unei meditații figurate asupra destinului politic al clasei țărănești ; lumea cărții lui Marin Preda este una a confruntării de soluții, dar și una intens politizată, chiar dacă într-o înfățișare înșelător derizorie și uneori caricaturală (discuțiile din poiana lui Iocan nu anunță oare, de pildă, discuțiile de la bufet din *Refugiile* lui Augustin Buzura ?). Prin această perspectivă se înnoiește de fapt chiar romanul românesc, descoperind în fond dimensiunea politică a existenței, cvasi-ignorată în perioada interbelică (excepție tot Rebreanu, în *Gorila*).

Era o direcție majoră de evoluție a prozei naționale ; nașterea ei trebuie văzută ca o corespondență cu procesele social-istorice de o profunzime și o anvergură fără precedent prin care trecea țara. Adîncirea și amplificarea acestei direcții au fost însă considerabil stînjenite prin acțiunea a ceea ce s-a numit „estetica proletcultistă" sau „estetica dogmatică" ; oarecum impropriu, fiindcă un proletcultism propriu-zis n-a existat la noi, iar dogmatismul a fost unul particularizat istoric. Căruia îi este caracteristică frica de realitate (și, în plan artistic, frica de realism), producînd, propunînd și impunînd imagini „îmbunătățite" (mistificate) asupra vieții și istoriei. Din acest motiv toate scrierile din anii '50 despre satul contemporan vor fi subminate de schematism, lipsă de autenticitate, ilustrativism ; rezistă, parțial, cele care coboară în infrastructura vieții (un exemplu este *Desfășurarea* de Marin Preda) sau, prin detalii, cele care, neabătîndu-se de la principiile pseudo-esteticii puse în aplicație pe căi administrative, prin cenzură în primul rînd, își regăsesc pe mici porțiuni necesara libertate a punctului de vedere individual, fără de care nu poate exista creația artistică.

Au fost uitate cele mai multe ; și uneori pe nedrept. Este cazul romanului *Bărăgan* de V. Em. Galan, carte ce aduce o mare temă — aceea a orășeanului avînd misiunea de a face agricultură într-un chip nou, trimis la sat și obligat să penduleze între o proaspătă birocrație

și deprinderi vechi și foarte rezistente, ce se adaptează noilor condiții cu o rară mobilitate. Ar trebui, de asemenea, insistat asupra literaturii tinerilor prozatori de la sfîrșitul decenului '50—'60 — Fănuș Neagu, D. R. Popescu, Nicolae Velea, Vasile Rebreanu, care izbutesc performanța de a trata într-un chip original chiar „temele“ fixate prin respectivele repertorii ale epocii. Ei aduc, fiecare în alt mod, o schimbare în interiorul acestora, depășindu-le, deformîndu-le (de fapt, reformulîndu-le), abandonîndu-le practic, deși le acceptă formal. Așa se explică de ce proza lor este una a detaliilor, a excepțiilor, a „suciților“. Fără îndoială, literatura își recîștigă, chiar dacă timid, dreptul de a înfățișa viața în pluralitatea ei firească și progresul în ordinea strict literară este remarcabil; dar încă mai demn de a fi semnalat este un alt lucru : în aceste povestiri, schițe, nuvele lumea satului apare compusă din „boabe și fărîme“, este risipită, dinamică, dispersată, prinsă într-o mișcare continuă, universul rural încetează să mai fie un spațiu închis, izolat, ostil modificărilor, centripet. Mari forțe centrifuge acționează, îndeosebi asupra tinerilor, universul rural devine un fel de port pentru călătorii (sociale, psihologice) tot mai îndepărtate. Marcate uneori de îngustimile epocii, prozele acestor tineri scriitori înseamnă însă un moment important în devenirea literaturii române postbelice.

Mari mutații se produc însă după jumătatea deceniului '60—'70, cînd, într-un alt climat, literatura (re) descoperă istoria contemporană, în primul rînd prin intermediul schimbărilor petrecute în universul țărănesc. *Moromeții* (vol. II) fixează prima imagine autentică a transformărilor satului românesc de după 1944 și deschide o mare serie din care, firește, nu lipsesc fenomenele de epigonism și de exagerare schematică. Scriitor care în multe privințe a „dat tonul“, Marin Preda a deschis, cu această a doua parte a marelui său roman, veritabilă epopee a satului românesc în secolul XX, cîteva dintre cele mai importante direcții ale literaturii actuale despre universul rural și despre țărani : caracterul politic al decisivei, pentru destinul satului, acțiuni de cooperativizare a agriculturii, trecerea la pasiv a dorinței tipic

țărănești de acumulare a pămîntului și chiar a sentimentului de proprietate individuală, plecarea la oraș, pierderea în lume, intrarea în comun a ascensiunilor sociale senzaționale, adaptarea noilor generații la un alt mod de existență, indiferența pentru codul moral tradițional, transferul deprinderilor citadine la sat și al mentalităților rurale la oraș etc. În ciclul *F* de D. R. Popescu, în *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, în *Fețele tăcerii* de Augustin Buzura și în *Niște țărani* de Dinu Săraru toate aceste teme și motive capătă un relief particular și sînt dezvoltate cu o mare originalitate, pusă în lumină prin numeroase interpretări critice.

Dincolo însă de valoarea lor artistică, romanele acestea — și altele, desigur, fiindcă se constată și un proces natural de repetitivitate, în virtutea puternicei atracții exercitată de o problematică de interes general — sînt importante, din punctul de vedere al însemnărilor de față, și întrucît aduc și propun imagini noi asupra lumii satului postbelic, diferite complet de cele anterioare. La D. R. Popescu satul este o scenă shakespeariană a istoriei, la Fănuș Neagu vitalitatea îndurerată se răsfrînge într-un exces mîntuitor al simțurilor, la Augustin Buzura drama și adevărul se confruntă patetic într-un univers lipsit de transcendență, la Dinu Săraru comedia disimulării se dovedește ineficientă și se optează între dispariție și adaptare. Concomitent, în prim plan trec alte figuri, cu caracter simbolic, fiind vizibilă de altfel încercarea de a se construi noi mituri ale satului, de astă-dată însă integrat în sistemul și circuitele realității contemporane. La Ștefan Bănulescu, la Bujor Nedelcovici, la Constantin Țoiu, la Sorin Titel există tendința de a se construi imagini de acest tip; paralel, la Nicolae Țic *(Navetiștii, Suplinitorii)*, la Aurel Mihale *(Pămînt, pămînt...)*, la Corneliu Ștefanache, Florin Bănescu și alții se caută reminiscențele vechilor mituri.

Numărul romanelor și al cărților de proză despre sat continuă să fie covîrșitor; unele reiau lucruri cunoscute, altele își caută o sursă de inedit în insistența asupra senzaționalului. Ca tendințe de dată foarte recentă ar putea fi menționată perspectiva existentă în ultimele ro-

mane ale lui Augustin Buzura (*Vocile nopții, Refugii*), deși lumea satului este aici privită oarecum tangențial, ca o „cameră de rezonanță“, și aceea din proza scurtă a „generației '80“ (Mircea Nedelciu, Cristian Teodorescu): aproape orice diferență dintre sat și oraș este anulată, limbajul, deprinderile, modul de viață, psihologia proprii ruralității sînt în egală măsură specifice mediului citadin, cîmpul de observație devenind acum această omogenă pastă socială, ale cărei caracteristici reprezintă probabil marea atracție a viitoarei literaturi. Trecută prin substanțiale metamorfoze, lumea satului nu dispare, ci — dacă e să dăm crezare prozei contemporane — își generalizează trăsăturile cele mai rezistente.

V

LINIA MAIORESCU. Începută în 1969, după un plan modificat pe parcurs, și modificat în bine, fiindcă inițial fusese prevăzută (de fapt : admisă) numai ca o tetralogie selectivă, ediția *Scrierilor* lui E. Lovinescu îngrijită de Eugen Simion a depășit de curînd chiar dublul numărului de cărți anticipat în urmă cu treisprezece ani : odată cu apariția volumului 9, ce cuprinde ultima lucrare din „ciclul junimist", *T. Maiorescu și contemporanii lui* (ed. Minerva, 1982). Aceasta e și ultima lucrare a lui E. Lovinescu, rămasă neterminată din pricina morții criticului. Un prim volum, despre Alecsandri, Eminescu și A. D. Xenopol, a apărut în 1943 : al doilea, despre G. Panu și Iacob Negruzzi, s-a publicat în 1944, postum, cu o postfață a lui Pompiliu Constantinescu. Reunindu-le în volumul 9 al ediției de *Scrieri,* Eugen Simion a crezut potrivit să adauge, în anexă, și studiul lui E. Lovinescu din 1941, despre *P. P. Carp critic literar și literat :* o introducere la o antologie a puținelor scrieri și a unor fragmente de discursuri ale fruntașului politic junimist, ce era urmată de un *Epilog* al criticului. Eugen Simion reproduce integral acest studiu introductiv, nu însă și, desigur, articolele lui P. P. Carp ; de asemenea, nu este reeditat nici *Epilogul.* Despre acest text, avînd numai cîteva pagini de natură confesivă și amintind pregnant publicistica lovinesciană, atît de înflăcărat patriotică, din anii primului război mondial, trebuie spus, pentru a înlătura orice posibilă confuzie sau denaturare din ignoranță ori rea-credință, că în esență conține o idee politică exprimată lim-

pede și răspicat încă de N. Bălcescu (în *Mersul revoluției în istoria românilor)*, urmată de junimiști, aprobată de Gherea într-un studiu din 1891 *(Politica externă)*, susținută, la 1888, într-o scrisoare de către Ion Nădejde, de Fr. Engels, sprijinită de socialiștii români în anii 1914—1916, idee actualizată de E. Lovinescu în raport cu evenimentele dramatice ale anului 1940. Nimic, deci, compromițător pentru E. Lovinescu, atît în studiul propriu-zis, despre P. P. Carp, cît și în *Epilog*. Procedînd în acest mod, Eugen Simion așează discuția — deoarece în legătură cu acest studiu s-au făcut nu numai o dată comentarii tendențioase, vizînd minimalizarea lui E. Lovinescu — pe singurul teren favorabil adevărului : cunoașterea textului. Fiindcă republicînd acum, prima oară după patru decenii de la apariție, studiul despre P. P. Carp, Eugen Simion oferă cea mai concludentă dovadă a netemeiniciei unor astfel de comentarii. Dar nu doar din acest motiv era necesară restituirea textului. Studiul despre P. P. Carp face incontestabil parte din seria lucrărilor consacrate de E. Lovinescu mișcării junimiste și nu-și avea locul altundeva decît în cartea despre contemporanii lui Maiorescu. Dealtfel, încă din prefața monografiei *T. Maiorescu* (1940), criticul anunțase „un apropiat volum" ce avea să analizeze „raporturile personale și literare cu cei din jur, prieteni sau dușmani", ale mentorului Junimii ; iar lista „contemporanilor" pe care o dădea, în aceeași prefață, începe chiar cu... P. P. Carp („P. P. Carp, Th. Rosetti, V. Alecsandri, Iacob Negruzzi, V. Pogor, M. Eminescu, I. Creangă, B. P. Hașdeu, A. D. Xenopol, V. Conta, I. Slavici, Duiliu Zamfirescu, I. L. Caragiale, V. A. Urechia etc., etc."). Nu e însă mai puțin adevărat că studiul, scris ca o introducere la antologia articolelor lui P. P. Carp, nu conține atît o examinare a relațiilor dintre Maiorescu și Carp, cît un portret al celui din urmă, considerat ca „neîmplinit" în literatură, deși „unele începuturi îl făgăduiau strălucit". Un scriitor ocazional, deci ; smuls literaturii de alte preocupări. P. P. Carp figurează dealtfel și în *Antologia scriitorilor ocazionali* (1943), în a cărei prefață E. Lovinescu mărturisea că nu crede „în existența scriitorilor «ocazionali»", întrucît „*Scrisul artistic e o ceasornicărie atît de complicată încît, în afară de*

vocație, cere și o lungă ucenicie tecnică. Nu cred să fi înjghebat o frază echilibrată după legea armoniei cosmice înainte de zece-cincisprezece ani de trudă specializată". Se face și în această prefață o referire la P. P. Carp, deloc în contradicție cu studiul din 1941 : „Conștiința mă obligă totuși să o spun : puși în alte condiții de preocupări, unii din cei cuprinși în această antologie (P. P. Carp înaintea tuturor) puteau deveni, în adevăr, scriitori ; sărutați pe frunte numai de «ocazie», ei rămîn simpli publiciști interesanți și nicidecum scriitori".

Nicăieri, cum se vede, valoarea literară a lui P. P. Carp nu este exagerată. Și nici măcar afirmată : P. P. Carp ar fi putut fi scriitor, atît și nimic mai mult ! În schimb, în studiul din 1941, E. Lovinescu insistă asupra *toleranței* caracteristice spiritului junimist, făcînd o mențiune despre Maiorescu („cele mai calde pagini ale lui T. Maiorescu sunt cele consacrate toleranței") și reproducînd dintr-un discurs al lui P. P. Carp din 1892 acest pasaj : „Primul semn al unei stări înapoiate sub punctul de vedere al culturii este netoleranța. Cînd cineva crede că numai el are dreptate, cînd cineva crede că în afară de concepția creierilor săi nu mai este absolut nimic alt în viața socială, acela este un om incult, care n-a avut încă putința de a-și da seama cît de variate, cît de multiple sunt manifestările gîndirii omenești". Iar comentariul lui E. Lovinescu nu lasă nici un dubiu asupra semnificației acestei insistențe : „Intoleranța împinge la fanatism, care pe unii îi duce la suprimarea morală a adversarilor, iar pe alții la suprimarea pur și simplu a vieții lor". Scrise la scurtă vreme după încheierea nopții legionare de aproape o jumătate de an (septembrie 1940 — ianuarie 1941), aceste cuvinte dau întreaga măsură atitudinii lui E. Lovinescu : o atitudine dîrz și consecvent democratică, principial opusă intoleranței, fanatismului, exploziei iraționaliste, spiritului peșterilor. Nimeni nu a ignorat, în epocă, sensul ciclului de „studii junimiste", veritabil monument al rezistenței și demnității intelectuale în fața extremismului în floare al ideologiei de dreapta. Nu l-au ignorat, în primul rînd, adversarii înșiși ai marelui critic. Ca exemplu, pentru unul dintre aceștia (publicistul legionar Nicolae

Roșu : cf. volumul său *Critică și sinteză,* 1939), E. Lovinescu era încă demult un „falsificator al culturii românești", un om „sărac cu duhul", practicînd un „lichelism verbal, justificat de o concepție estetizantă", un „neobonjurist, fluturînd steagul revoluției pașoptiste" (păcat greu după N. Roșu !), un „elefant zburător", un susținător al „democrației" (în care N. R. vedea „agentul de disoluție morală și sufletească a națiunii"), un falsificator, împreună cu G. Călinescu, al lui Eminescu („încercările de falsificare și trivializare ale d-lui E. Lovinescu și ale lui G. Călinescu exprimă tendința de răsturnare a tradiției clasice în literatura românească"), motive suficiente pentru formularea unei judecăți de valoare în chip de inscripție funebră : „deși trăiește, și va trăi încă multă vreme, d. E. Lovinescu și-a semnat actul de deces". Bineînțeles că în același context de *idei* Maiorescu este numit „majordomul literar al «Junimei»" și se deplînge faptul că „zgura maioresco-gheristă nu a fost curățată definitiv" de pe opera lui Eminescu ! Nimic de comentat : „stilul" lui N. Roșu (care dealtfel îi reproșa lui Caragiale că „nu cunoștea bine limba românească" !) este în sine suficient de grăitor. Trebuie, poate, doar adăugat că în 1936 E. Lovinescu a căzut la alegerile pentru Academia Română, fiindu-i preferat... A. C. Cuza, cunoscutul plagiator și naționalist.

Fiind, așadar, polemică, întrucît din evocarea personalității lui Maiorescu și a acțiunii lui a făcut un reazim spiritual, seria studiilor lui E. Lovinescu despre junimism pune, între altele, și problema „maiorescianismului" său. Părerile sînt aici împărțite ; chiar autorii celor mai serioase lucrări monografice din ultimii 10—15 ani despre E. Lovinescu (Eugen Simion, Alexandru George, Ileana Vrancea) nu ajung la aceleași concluzii. A devenit E. Lovinescu „maiorescian" de nevoie, sub presiunea progresivei întunecări a vieții și atmosferei culturale de după 1936—37 ? Mulți înclină să creadă astfel și pun la îndoială nu adeziunea lui Lovinescu la maiorescianism, ci compatibilitatea lui cu spiritul acestuia. Fapt e că argumentele nu lipsesc nimănui și că o ipoteză unanim acceptată pare greu de găsit. Și totuși o posibilitate există. Chiar și în *T. Maiorescu și contemporanii lui,* lucrare

admirabilă, superior roman de idei, E. Lovinescu vorbește în mai multe rînduri despre *revoluția* înfăptuită de Maiorescu; amendîndu-l acolo unde i se pare că Olimpianul n-ar fi consecvent cu sine și s-ar abate de la „linia principală a misiunii sale", marcînd distanța dintre „estetica timpului" și „estetica noastră", notînd, cînd e cazul, că „uneltele de investigație ale criticului sunt sărace, anacronice". La fel ca monografia din 1940 despre T. Maiorescu, și această lucrare a lui E. Lovinescu este complet străină de spiritul „de circumstanță, comemorativ și apologetic". Admirația lui pentru Maiorescu nu înăbușă nici căutarea și nici exprimarea adevărului: admirația unui critic nu poate fi altfel decît critică. Iar ceea ce determină admirația lui E. Lovinescu pentru Maiorescu ține în primul rînd de sensul și radicalitatea acțiunii maioresciene. Dacă în *Istoria civilizației române moderne* E. Lovinescu analizase, în fond, efectele în plan social, politic și cultural ale revoluției de la 1848, în „ciclul junimist" el are în vedere o altă revoluție: în plan estetic. Aceasta este „adevărata revoluție maioresciană" și de la înălțimea ei privește E. Lovinescu nu numai pe contemporanii lui Maiorescu, dar și pe șeful Junimii însuși. Într-un singur caz, în *T. Maiorescu și contemporanii lui*, găsește nimerit E. Lovinescu să mai vorbească de o „revoluție" și chiar să asocieze lui Maiorescu pe cel care o întreprinde: în cazul lui Eminescu. Evocînd modul cum a fost primită la Junimea *Venere și Madonă*, întîia poezie trimisă aici de Eminescu, E. Lovinescu notează: „poezia lui M. Eminescu pornea o adevărată revoluție în literatura română. E chiar ciudat că acest element revoluționar față de tot ce se scrisese pînă atunci — din moment ce poezia a fost unanim apreciată — nu l-a pus în lumină nici unul din cei prezenți. Pentru noi, adică 72 de ani de la publicare, *ea constituie începutul literaturii române moderne*" (s.n.). Nu e vorba aici numai de prețuirea lui Eminescu (socotit, dealtfel, a fi fost și „pana cea mai viguroasă a presei românești"), ci în primul rînd de considerarea liricii lui ca factor de revoluționare a literaturii române. Că E. Lovinescu vorbește despre „uraganul lui Eminescu" este în ordinea firii, mai puțin poate pentru cei care s-au obișnuit să vadă în critic un „falsificator" al culturii naționale;



dar ceea ce trebuie cu adevărat subliniat este decisa așezare a poetului alături de Maiorescu în planul revoluționării literaturii române, al modernizării ei energice. „După cum T. Maiorescu e cea mai înaltă expresie a întregei ideologii junimiste, M. Eminescu este expresia ei literară cea mai înaltă ; ei sunt cariatidele, pe care se va sprijini în ochii posterității această mișcare unică în literatura noastră, care, deși apărută într-un moment de tranziție, se conturează de pe acum cu elemente de clasicitate...". Putem, din această perspectivă, înțelege mai bine sensul acțiunii lui E. Lovinescu însuși : analiza fenomenului junimist și îndeosebi a maiorescianismului continuă, în fond, cercetarea din *Istoria civilizației române moderne*. Dar în alt plan. Ceea ce însemnase pașoptismul în ordine socială și politică va însemna, pentru literatură, maiorescianismul ; elementul de legătură și chiar de continuitate al întregii acțiuni lovinesciene se vădește a fi adeziunea integrală, masivă, de neclintit, față de faptele și forțele care au revoluționat societatea și cultura românească a veacului al XIX-lea, cele care au creat, în toate planurile, România modernă. Și nu este exclus ca tocmai primejduirea valorilor pe care se întemeia România modernă — democrație sub aspect politic, europenizare sub aspectul civilizației, specificitatea criteriilor sub aspect cultural — să-i fi revelat lui E. Lovinescu analogia dintre revoluția politică și socială de la 1848 și revoluția estetică a Junimii. Maiorescianismul lui E. Lovinescu a fost, poate, mai puțin expresia unor afinități de structură și temperament și mai curînd expresia unei lucide judecăți întreprinse într-un moment de dramatică, dureroasă cumpănă a istoriei. *Linia Maiorescu* și-a găsit astfel în E. Lovinescu nu doar un arheolog și un partizan, ci un apostol. In acest sens se cuvine să reamintim mereu tulburătorul pasaj prin care se încheia monografia din 1940 : „Soarta lui Maiorescu a fost să rămînă actual și astăzi, adică după trei sferturi de veac și, din nefericire, încă pentru multă vreme. În materie de cultură evoluțiile nu sînt nici perpetui, nici liniare ; cînd crezi că ai pus mîna pe țărm, un val te smulge departe în larg ; pînza țesută ziua se desface noaptea ; apele se ascund sub nisip și ciulinul crește pe marmura cetății ruinate ; în adăpostul limpezit odi-

nioară îți umple ochii cerneala norilor învolburați. Optimismul nostru trebuie să fie însă la fel cu cel al lui Maiorescu : *birui-va gîndul*, cum spunea înțelepciunea cronicarului, și inscripția criticului deasupra ușei bibliotecii. Altfel, la ce am mai trăi ? La răspîntiile culturii române veghează ca și odinioară degetul lui de lumină : pe aici e drumul. Autoritatea i s-a menținut și astăzi pentru că pleacă din înseși izvoarele spirituale fără moarte ale logicei, ale bunului-simț, bunului-gust, și s-a realizat într-o formă pură, fără vîrstă".

*

* *

UN SPIRIT MILITANT. O carte nu demult apărută *) vine să ne reamintească de unul dintre cei mai originali și mai profunzi eseiști români ai acestui veac : Petre Pandrea.

Aparținînd unei generații strălucite sub raport intelectual, generația formată în anii de avînt, elanuri și speranțe ai primului deceniu de după întîiul război mondial, pe care însă furtunile și seismele istoriei au lovit-o fără cruțare, au risipit-o, și au impins-o adesea pe calea unor sumbre rătăciri, Petre Pandrea (1904—1968) este unul din puținii ei componenți pentru care traversarea unei epoci de o dureroasă complexitate a implicat și o asumare morală a propriilor gesturi și atitudini. A încercat să fie și să rămînă el însuși într-o lume ce părea să-și fi ieșit din țîțîni ; căutîndu-se cu înfrigurare — întreaga lui generație stă sub semnul unei frenetice căutări de sine, al unei neliniști care, departe de a fi fost o modă, exprima cu acuitate un sentiment (și, din perspectiva evenimentelor ulterioare, un pre-sentiment !) —, a părut nestatornic, contradictoriu și schimbător în opțiuni. De fapt, nu este vorba decît de o singură mare schimbare — dar hotărîtă și, mai ales, asumată fățiș, cu toate riscurile. Intrat foarte tînăr în publicistică, Petre Pandrea e, la începuturile sale, un adept al iraționalismului și al misticii naționaliste ;

---

*) Petre Pandrea : *Atitudini și controverse*, ediție îngrijită și cuvînt înainte de Gh. Epure, Editura Minerva, 1982.

împreună cu alți doi tineri, semnează în *Gîndirea*, în anul 1928, un text programatic, „Manifestul Crinului Alb", semnificativ pentru pătrunderea în cultura noastră a fanatismului și a ideologiei de dreapta. Cursul unei previzibile evoluții către întunecatele credințe și idealuri fasciste, în ale căror labirinturi aveau de altfel să se piardă atîția dintre colegii lui de generație, se încheie însă printr-o experiență-șoc : plecat la studii în Germania, Petre Pandrea descoperă, va spune el, dialectica lui Hegel și își revizuiește radical pozițiile. Revine în țară, începe să colaboreze intens la publicațiile democratice și de stînga, iar în anul 1933 își strînge într-un volum de imens răsunet în epocă — *Germania hitleristă* — o suită de studii, portrete și analize ale regimului național-socialist, proaspăt ajuns la putere. Această carte, una dintre primele lucrări din lume consacrate fenomenului hitlerist și care și astăzi încă își păstrează în multe privințe nu doar o valoare istorică, anticipează cu o rară putere de previziune consecințele funeste, pentru Germania și pentru întreaga omenire, ale ascensiunii naziștilor. „Va fi războiul o nouă diversiune ? Sînt semne certe că o nouă conflagrație mondială se află în pregătire..." — scria Pandrea, cu o uimitoare luciditate, în *Germania hitleristă*. Istoria, din nefericire, i-a confirmat diagnosticul. Și nu este singura dată cînd s-a întîmplat așa. Pandrea a fost, în deceniul al patrulea al veacului nostru, unul dintre cei mai înverșunați adversari ai ideologiei fasciste și ai mișcărilor de dreapta din România ; alături de ceilalți intelectuali democrați, s-a angajat cu pasiune și îndrăzneală într-o luptă de care, era conștient, depindea viitorul țării. „Țara noastră este avizată în primul rînd prin acțiunea și războiul revizionist. Fruntariile sînt în pericol. Ceea ce este mai dureros rămîne faptul că o serie întreagă de politicieni români au rămas cu ochii ațintiți spre Roma și Berlin. Amatorii de dictatură și împătimiții antisemitismului n-au renunțat la cochetăria cu Roma dușmană și cu Berlinul revizionist. Cine este prietenul Romei și al Berlinului, este dușmanul României. Acest adevăr elementar din politica externă se ignorează sistematic de către oamenii dreptei și ai reacțiunii românești. Calul troian se află cu

ei în cetate" — scria Pandrea în 1936. În perioada dictaturii regale și a dictaturii militaro-fasciste, cînd n-a mai putut publica, Petre Pandrea a fost unul dintre avocații care au apărat cauzele antifasciștilor și ale comuniștilor. După 1944, a publicat, în două volume, o serie de portrete *și controverse*, precum și o culegere de confesiuni și reflecții morale *(Pomul vieții)*. „Obsedantul deceniu" nu înregistrează prezența lui Petre Pandrea în circuitul cultural ; numele lui reapare abia în 1967, pe o carte despre Brâncuși. În 1971 se publică, postum, o selecție din opera lui de eseist și moralist.

Ediție de asemenea selectivă din publicistica lui Petre Pandrea, noua culegere cuprinde trei mari secțiuni, intitulate de editor, *Atitudini și controverse, Germania hitleristă*, seria a II-a, și *Eseuri culturale și de critică literară*. Cea din urmă este de un interes mai mult documentar : Pandrea nu a făcut critică literară decît întîmplător și rareori dintr-un punct de vedere adecvat. Era un fin cititor de literatură (mărturisea că în timpul bombardamentelor din 1944 citea pe... Mallarmé !), dar comentariile lui literare, deși niciodată neinteresante, par simple pretexte pentru avansarea unor puncte de vedere sociologice. Nu lipsesc erorile (judecă, de pildă, extrem de defavorabil *Patul lui Procust*, rudimentar, cu naivități surprinzătoare, ca un critic proletcultist). Adevăratul Pandrea este de căutat în eseurile politice și sociologice, toate străbătute de o neîmpăcată opoziție față de ideologia de dreapta. Cel care în 1932, după întoarcerea din Germania, unde probabil că o influență mai mare decît dialectica hegeliană asupra modificării lui de atitudine avusese spectacolul imund al fenomenului național-socialist, declara „Eu rămîn om de stînga...", se impune drept unul dintre analiștii cei mai pătrunzători ai fascismului. Fie că este vorba de ceea ce se întîmplă în Germania, fie că este vorba de mișcările totalitare autohtone, Pandrea situează, explică, prevede desfășurarea evenimentelor cu o mereu tulburătoare precizie. De la antisemitism pînă la gustul pentru scenografia grandilocventă, de la folosirea demagogică a trecutului și anexarea marilor personalități (se citează modul abuziv în care hitleriștii între-

buinţau prestigiul lui Goethe; în aceeaşi epocă un publicist legionar mergea însă şi mai departe, afirmînd că pînă şi „Dumnezeu este fascist" !!!) pînă la pauperizarea economică şi la uniformizarea spirituală, fenomenul totalitar fascist — cancerul istoriei acestui veac — este radiografiat în eseurile lui Pandrea cu o halucinantă exactitate.

Iar cînd se va scrie istoria atît de necesară a împotrivirii intelectualilor români democraţi faţă de acest flagel — căci ţări în care rezistenţa a fost mai mică au făcut-o poate în compensaţie, şi o fac demult, cu insistenţă — se va vedea cît de mult au însemnat în această luptă eseurile lui Petre Pandrea. *Atitudini şi controverse* este o carte de referinţă.

*
* *

ÎN SPIRIT MAIORESCIAN. „Măiestria şi mizeria activităţii criticului se exprimă prin afirmarea personalităţii sale pe drumul modest către impersonalitate. Recurgînd la un paradox, putem spune că orice mare critic descoperă un mod propriu de a fi impersonal": aceste afirmaţii de o severă demnitate aparţin lui Ovidiu Cotruş, critic prematur stins din viaţă, la numai 51 de ani, puţine zile după ce prima lui carte, o monografie despre *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, ieşise de sub tipar. Acum de curînd, urmare a unei binevenite iniţiative, la Editura Minerva a apărut un gros volum selectiv*) ce adună o mare parte din studiile, eseurile şi articolele publicate de critic în timpul vieţii în diverse reviste, îndeosebi în *Familia* orădeană. Ediţia este îngrijită de Ştefan Aug. Doinaş, autor şi al unui sistematic şi util studiu introductiv, în cuprinsul căruia figurează şi o *schiţă de portret interior* menită să contribuie la cunoaşterea mai bună a personalităţii lui Ovidiu Cotruş. „Iniţiat şi interesat de literatură încă din fragedă copilărie — scrie Ştefan Aug. Doinaş —, mai ales datorită contactului cu unchiul său, poetul Aron

*) Ovidiu Cotruş — *Meditaţii critice*, Editura Minerva, 1983.

Cotruș, și cu bogata bibliotecă a acestuia, viitorul critic a fost un strălucit elev de liceu la Oradea și la Arad, și, apoi, un student excepțional la Sibiu și la Cluj. Dintre disciplinele umaniste, preferințele lui mergeau categoric spre filosofie, filosofia culturii și estetică, pe care a avut șansa să le aprofundeze cu ajutorul unor iluștri profesori, ca D. D. Roșca, Lucian Blaga și Liviu Rusu". După reînființarea, în 1965, a revistei *Familia,* Ovidiu Cotruș a făcut parte din redacție și, prin tot ce a publicat aici, a contribuit definitoriu la fixarea profilului revistei din primii ani ai noii serii: a murit în august 1977 (se născuse în februarie 1926). Din *schița de portret interior* făcută de Ștefan Aug. Doinaș, care i-a fost prietenul cel mai bun, aflăm că Ovidiu Cotruș era o natură „de o mare pasionalitate", exprimîndu-se cu o vervă „extraordinară", avînd „aceeași spontaneitate, în analize pătrunzătoare ca și în sinteze impresionante"; „intelectual entuziasmant", el „stîrnea peste tot admirația, era nespus de convingător și se bucura de prezența sa între parteneri de dispute". Mărturisire revelatoare: fiindcă în textele sale critice Ovidiu Cotruș convertește *pasionalitatea* în *rigoare,* disciplinîndu-și verva pînă la o expunere aproape doctorală, sistematică în desfășurare și severă în ton. Critica lui Ovidiu Cotruș este una de factură și descendență clar maioresciană; dar nu numai sub aspect formal, exterior, ci și prin obiectivele pe care și le propune. Nu este, deci, întîmplător că Ovidiu Cotruș a consacrat lui Titu Maiorescu o adevărată monografie, pe care ediția de acum a *Meditațiilor critice* o scoate din paginile revistei *Familia,* unde a fost publicată în serial în mai multe numere din anul 1967, și o readuce în actualitate. Găsim aici, în acest studiu care este unul din cele mai pătrunzătoare din cele, multe, cîte s-au scris despre legislatorul criticii românești, atît o admirabilă analiză a acțiunii maioresciene în diversele sale planuri de manifestare, cît și o prezentare indirectă a programului critic urmat de Ovidiu Cotruș însuși. Credința lui despre critică fiind că „ea trebuie să conțină în sine posibilități directoare", întrucît „actul critic are, în primul rînd, o valoare funcțională", el a făcut din monografia despre Titu Maiorescu, dincolo de rezul-

tatele propriu-zise ale cercetării, un îndreptar metodologic vizînd rolul și funcțiunile criticii în contemporaneitate. Nu trebuie să uităm că Ovidiu Cotruș și-a început activitatea critică, atît de scurtă, din păcate, la jumătatea deceniului '60—'70, într-un moment de primenire a literaturii și a culturii românești, pledînd pentru fundamentarea filozofică a criticii, pentru orientarea ei către cunoașterea riguroasă a fenomenului literar. Considerînd că funcția primordială a spiritului critic este aceea de a întreține „efervescența problematică în cuprinsul unei culturi", a militat în favoarea degajării criticii de tot ceea ce i-ar fi putut întuneca orizontul, abătînd-o de la îndatoririle sale firești. „Criticul — afirma Ovidiu Cotruș într-unul din articolele sale — este omul care știe să asculte opera, s-o lase să i se dezvăluie în funcție de trăirile sale subiective sau de conținuturile prealabile ale conștiinței sale". De aici, evident, atît o respingere fermă a exagerărilor „creatoare" (critica făcută în funcție de trăiri subiective), cît și a modelărilor deformatoare ale operei prin aplicarea unor criterii și norme exterioare operei literare. Distingînd între „valorile auxiliare", care în imediata actualitate sînt mai reliefate dar în timp se estompează pînă la dispariție, lăsînd vederii valoarea artistică în realele sale dimensiuni, Ovidiu Cotruș nu era totuși partizanul unei critici exclusiviste, întreprinse numai din punctul de vedere al absolutului, ci socotea necesară, vital necesară, o simultaneitate a judecății. Definiția dată de el criticului literar este memorabilă : „Criticul literar adevărat trebuie să fie capabil să privească simultan opera din vecinătatea ei imediată și din absolut. Astfel eternitatea ei se va releva odată cu istoricitatea ei și prin intermediul acesteia. Avînd această privire simultană, el poate întrebuința cu folos toate modalitățile critice care-i stau la îndemînă (opțiunile au desigur caracter preferențial), aducînd, din orice direcție s-ar îndrepta înspre creația artistică, un spor de claritate și de înțelegere. Lipsit de această dublă perspectivă, el substituie inevitabil funcțiile operei de artă, esenței ei, și sporește, cu luminile minții lui, gradul de confuzie și de neînțelegere a fenomenului artistic". Era cît se poate de firesc, în virtutea acestei concepții, ca Ovidiu Cotruș să

fie un adversar neîmpăcat al lipsei de rigoare și al acelor forme de critică prin care nu se aduce „un spor de claritate și de înțelegere“, ci se mărește „gradul de confuzie și de neînțelegere“ a literaturii. De aceea și marele său interes pentru Maiorescu; fiindcă atunci, la jumătatea anilor '60, Ovidiu Cotruș scria, cu acel profetism sever caracteristic ardelenilor, că „revenirea la spiritul maiorescian, la ideea necesității echilibrului, a limitei liberatoare, se impune ori de cîte ori haosul tinde să se generalizeze, acoperind totul sub mîlul apelor sale nediferențiate“. *Meditații critice* este nu numai o restituire necesară, ci și o carte mărturisind despre căutările și eforturile criticii românești din perioada ultimilor 15—20 de ani în direcția recuperării și a revitalizării spiritului maiorescian; fiindcă, o spune și Ovidiu Cotruș, „de la Maiorescu încoace nu s-a mai putut face adevărată critică literară, decît în spiritul inaugurat de el și care poartă pecetea indelebilă a personalității lui“. Și ce omagiu mai potrivit putem găsi pentru Ovidiu Cotruș decît a spune că în paginile textelor sale spiritul maiorescian este pretutindeni vizibil?

*
* *

ISTORIA LITERARĂ CA INSTRUMENT DE ANALIZĂ CRITICĂ. „Analiza istorico-literară răspunde unei necesități stringente a studiului literaturii și mai mult decît atît, unei înclinații puternice și irezistibile a spiritului nostru: aceea de a nu dezarma în fața dezordinii aparente a imaginarului, de a încerca să-i depistăm structurile, regularitățile și modul de funcționare, de a-l transforma în obiect de cunoaștere. Cred că această activitate e bine-venită în zilele noastre, cînd cinismul, frivolitatea sau ignoranța au tendința să relativizeze totul, chiar și sensul cuvintelor, chiar și sensul căutării adevărului. Eliberată de naivitățile și de aroganțele trecutului, reînnoită în acord cu achizițiile recente ale științelor umane, analiza istorico-literară are încă un rol important de jucat; ea educă în spiritul metodei, obiectivității și al bunei-credințe, constituind o școală a disciplinei intelectuale de care avem

o imensă nevoie". Cu aceste formulări discret patetice, adevărată profesiune de credință și mărturie de conștiință totodată, își încheie Paul Cornea textul introductiv *(Șansele analizei istorico-literare)* al noului său volum *).

Itinerar printre clasici, la fel ca toate lucrările lui Paul Cornea de pînă acum, este o carte consacrată unor aspecte ale literaturii române din secolul al XIX-lea, mai exact și cu expresia autorului însuși, „unor opere singulare" *(Ciocoii vechi și noi, Amintiri din copilărie, Viața la țară)* și „unor ansambluri articulate de opere aparținînd aceluiași autor" *(Dramaturgia lui Alecsandri, Corespondența B. P. Hașdeu — Iulia Hașdeu)*, precum și unei particulare „istorii a receptării" *(I. Heliade-Rădulescu în conștiința criticii românești)*. Perspectiva adoptată este aparent una flexibilă, „modernă" cu moderație, îmbinînd rigoarea tradițională a istoriei literare cu aceptarea, controlată critic, de noțiuni și tehnici „actuale" : studiile conținute în volum, afirmă astfel Paul Cornea, „sînt întreprinse dintr-o perspectivă istorico-literară, amendată prin preluarea de concepte și procedee aparținînd sociologiei literaturii, teoriei lecturii, teoriei textului, dar care recurge și la aportul criticii intuitive fără de care nu cred că poate exista contact viu și fecund cu opera de artă". Precizarea aceasta cuminte este subordonată însă unei atitudini radicale, e drept că mai mult înfăptuită decît teoretizată și al cărei sens poate fi dedus din considerații izolate, de felul celor citate la începutul articolului de față. Fiindcă Paul Cornea rupe, în fond, cu o practică încetățenită și cu o „concepție" difuză, foarte activă totuși, ce se reclamă, explicit ori subînțeles, de la o falsă axiomă privind statutul analizei istorico-literare și nu mai puțin al istoriei literare, considerate drept expresia supremă, treapta și forma cea mai înaltă a criticii, „metoda" și deopotrivă „sinteza" infailibile și totale.

Autorul *Itinerarului printre clasici*, istoric literar de mare prestigiu, cel mai avizat cercetător și cunoscător contemporan al literaturii române din secolul al XIX-lea, din studierea căreia și-a făcut obiectul statornic și pasio-

---

*) *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, 1984.

nant al întregii sale activități și despre care a dat, de aproape trei decenii încoace, un șir impresionant de lucrări fundamentale, nu ezită astfel să menționeze că analiza istorico-literară „*nu dă totul și nici nu-și propune, e doar o formă complementară a criticii* (s.n.) cu atît mai productivă și mai utilă, cu cît cercetătorul nu-și face iluzii și n-o solicită extensiv, în afara limitelor proprii de adecvare". Nu-și absolutizează, prin urmare, nici disciplina, nici obiectul, nici instrumentele cu care operează ; nu aspiră, cum se întîmplă atît de frecvent, la false privilegii constituite prin anexarea, deprecierea ori contestarea celorlalte forme și procedee critice, respingînd energic imperialismele de tot felul ca și „relativismul generalizat". Direcția principală a demersului său, la nivel teoretic insuficient reliefată sau poate că estompată din considerente tactice, transparentă totuși, o reprezintă pledoaria pentru rigoare și obiectivitate, pentru „disciplină intelectuală". În mod paradoxal, aparent cel puțin, asocierea criticii la examenul istorico-literar și instituirea pe această cale a unei supremații incontestabile a istoriei literare au dus la subminarea domeniului și a disciplinei, în care, sub pretextul subiectivității necesare și al libertății de interpretare, au pătruns masiv diletantismul, manipulările, deformările interesate sau involuntare, generalizarea adevărurilor parțiale, amatorismul gălăgios și agresiv. „Dacă toate genurile discursului critic sînt necesare într-o cultură, rămînerea în urmă a erudiției (monografii, ediții de referință, studii exhaustive) are consecințele cele mai grave, favorizînd generalizările fără acoperire, judecățile teribiliste (în pozitiv ori negativ), confuzia și neînțelegerile, într-un cuvînt tratarea diletantă a moștenirii" — remarcă Paul Cornea, avertizînd că „amatorismul iresponsabil amenință să discrediteze critica" și că „în condițiile actuale, de mașinism triumfal și impact al metodologiilor tehnicizate, dacă vrem să salvăm exercițiul critic, sub forma lui umanistă, de aventură intelectuală, de dialog liber și deschis, tocmai rigoarea e arma noastră de căpetenie, garanția că nu ne risipim în frivolități, semnul de recunoaștere al spiritelor însetate de adevăr și dornice să dea un sens lumii".

Cu atît mai prețioasă este această atitudine cu cît este asumată de un istoric literar extrem de receptiv la nou și înnoire, cu lecturi teoretice și metodologice „la zi“ (să ne amintim că încă de la începutul anilor ’60 Paul Cornea făcea aplicații statistice la istoria literară și utiliza principii și procedee ținînd de sociologia lecturii și de estetica receptării), înzestrat cu talentul de a formula scînteietor și memorabil, fără a luneca în poetizări facile și găunoase. Volumul său de *Studii de literatură română modernă*, publicat în 1962, a deschis efectiv o cale nouă în istoriografia postbelică românească, iar volumele, studiile și colecțiile de documente editate ulterior, între care *Originile romantismului românesc* (1972) este o lucrare capitală, au modificat profund perspectiva asupra literaturii naționale din veacul trecut. O evoluție a autorului există, desigur, de-a lungul acestei suite de cărți înscrise în devenirea postbelică a istoriografiei literare românești, așa cum există și una a contextului, literar, cultural și ideologic ; în esență, atitudinea lui Paul Cornea a rămas însă aceeași, marcată de voința deplinei obiectivități, și în acest sens este ilustrativă o afirmație răspicată din volumul apărut în 1962 : „Sarcina istoriei literare nu e să dea note ; ea trebuie să caracterizeze particularitățile fiecărui scriitor și să le explice în acest scop, să nu se rezume nici la cercetarea genezei operei și analiza structurii ei ideologice, dar nici la dezbaterea principiilor esteticii și enumerarea mijloacelor ei stilistice: de dorit este ca ambele aspecte să se îmbine într-o unitate lipsită de artificiu“. În timp, expresia a devenit mai tehnică, pagina s-a curățat de zgura adjectivelor conjuncturale, născute din stabilirea unor legături hibride între faptul artistic și evenimentul istoric, textul și contextul fiind acum analizate dintr-o perspectivă complexă, implicînd un mare număr de elemente ale căror relații funcționează reciproc și dinamic, nu univoc și static.

Studiile din *Itinerar printre clasici* au de aceea un dublu caracter: sînt exemplare întrucît constituie expresia aplicării unei metode („istoria literară ca instrument analitic“) și nu mai puțin fiindcă sfîrșesc prin a lumina într-un chip nou o serie de opere, personalitatea sau activitatea unor importanți scriitori din secolul al XIX-lea.

Sistematica operațiune de radiografiere a dramaturgiei lui Vasile Alecsandri, în evoluția ei de la vodevilurile tinereții la drama istorică a producției de senectute, ține astfel seama de dispozițiile creatoare ale scriitorului, de solicitările mediului literar și cultural, de „circuitele“ de consum, de istoria comparatistă a vodevilului, în sfîrșit, de existența unei mentalități, și ea în mișcare, specifice epocii, a unei „viziuni“ mai exact, născută într-un timp „în care se rîdea cu poftă“ și exprimată literar în imaginile unui „univers lipsit de tragism“. O măruntă observație, totuși: jocul de cuvinte „patrioți“/„patrihoți“ apare de fapt înainte de Alecsandri, anume la Iordache Golescu. Foarte aplicate, analizele asupra romanului *Ciocoii vechi și noi* și asupra *Amintirilor din copilărie* evidențiază o serie de aspecte inedite ale celor două opere: existența a două ascensiuni sociale în romanul lui Filimon (și nu doar a uneia singure, cea a „maleficului“ Păturică) și statutul aparte al copilăriei la Creangă, unde „nu e o «etapă» a existenței, strict determinată fiziologic și psihic, ci o «calitate a ființei»“, întrucît „denumește un «mod de a fi» și nu doar un «timp al ființei»“. Rezultate asemănătoare sînt și în studiile despre corespondența dintre Hașdeu și fiica sa Iulia, despre primele romane din ciclul Comăneștenilor, despre receptarea operei și personalității lui Heliade Rădulescu.

Lucrare solidă, ținînd parcă să epuizeze traseele analitice propuse, *Itinerar printre clasici* este cartea unui critic pentru care analiza istorico-literară competentă și obiectivă reprezintă instrumentul preferat de lucru. Dar și o vocație, în cuprinsul căreia intră și un „pașoptist“ impuls educativ, printr-o identificare sau poate printr-o regăsire a trăsăturilor propriului spirit în spiritualitatea epocii care a născut România modernă.

•

• •

SENSUL ANGAJĂRII CULTURALE. „Toate expresiile spirituale pe care le numim permanențe nu vor avea ponderea morală dorită decît în măsura în care vor deveni o realitate culturală de fiecare zi“: iată, într-o for-

mulare succintă, un întreg program și, deopotrivă o profesiune de credință, ambele caracteristice pentru personalitatea intelectuală a lui Valeriu Râpeanu, din al cărui *argument* la volumul *Memoria și fețele timpului* *) am extras fraza aceasta. Revelatorie frază; oarecum impersonală și abstractă, „albă“ expresiv, din pudoare însă și totodată pentru a fi cît mai riguroasă, înalță la puterea unui adevăr obiectiv, incontestabil, o convingere și sintetizează o îndelungată experiență, fixînd în același timp, cît se poate de laconic, sensul general în care se desfășoară, de ani mulți, cu tenacitate și risipă de energie, activitatea literară și culturală a lui Valeriu Râpeanu.

Spun dinadins, și subliniez *activitatea* literară și culturală: deoarece Valeriu Râpeanu este azi unul dintre cei mai proeminenți reprezentanți ai acelei prețioase specii de cărturari, cu o bună tradiție de altfel în literatura și cultura română, pentru care *acțiunea* și *opera* sînt nu doar convergente, ci și inseparabile, înrîurindu-se reciproc și alcătuind o unitate dinamică înscrisă ferm în cadrele timpului, participînd așadar în chip direct la devenirea spirituală a unei epoci, marcînd-o cu abnegație și devotament. Militantism literar, spirit comprehensiv, atitudine permanent constructivă, simț acut al necesității istorice; acestea sînt caracteristicile evidente ale *activității* cu atîtea multe fațete, totuși unitară și echilibrată, a lui Valeriu Râpeanu. Prestigiul său a crescut considerabil în ultimii zece-doisprezece ani, timp în care istoricul și criticul literar, publicistul, editorul inspirat și generos, traducătorul, comentatorul avizat al vieții teatrale și muzicale, mai de curînd și prozatorul — tîrziu relevat, o veritabilă surpriză — care este Valeriu Râpeanu și-a arătat și dovedit în modul cel mai convingător măsura vocației.

Aflată, integral, sub semnul unei active și statornice angajări culturale: fiindcă nu trebuie să ignorăm elementarul adevăr, impus de istorie și mereu reconfirmat de realitate, că nu a existat și nu există un singur tip de creator, așa cum însăși creația presupune o infinită

*) *Memoria și fețele timpului*, Editura Cartea Românească, 1983.

varietate. Încercările de a uniformiza tipologia creatorilor au avut același efect — trist efect — ca și încercările de uniformizare a creației. Nu este însă mai puțin adevărat că la o analiză ce-și ia toate precauțiile de relativitate necesare unui domeniu atît de gingaș este posibil să se distingă, atît pe verticala istoriei, cît și pe orizontala contemporaneității, o serie mai bogată sau mai săracă de tipuri convenționale; tot așa de convenționale cum sînt, de pildă, tipurile temperamentale în psihologie; și nu mai puțin operante. Dintre acestea, două sînt mai reliefate și constituie un fel de pereche antinomică: anume, tipul creatorului abstras în operă, aparținîndu-i în mod exclusiv, și tipul creatorului pentru care opera se constituie ca expresie a prezenței sale active în lume. Enescu și Iorga, spre a da exemple ilustre; ori, din spațiul literaturii contemporane, Radu Petrescu și Alexandru Ivasiuc. Ar fi însă o eroare grosolană, aducătoare de grave prejudicii, să se stabilească, pe această bază, ierarhii valorice sau să se exprime preferințe exclusiviste pentru o ipostază ori cealaltă, cu atît mai mult cu cît ambele țin de imponderabilele și de indeterminabilele alcătuiri umane, neputînd fi rodul premeditării, al voinței și al dorinței; după cum la fel de necuvenit este să se creadă că într-un caz angajarea ar lipsi cu totul pentru ca dincolo să se manifeste viguros. Fiindcă de lipsit nu lipsește nicăieri: dar se exprimă *altfel*, cuvînt cheie pentru înțelegerea artei și a culturii, cărora nivelarea le-a fost dintotdeauna cel mai redutabil adversar. Arta e plurală — sau nu e deloc. Valeriu Râpeanu, care, tipologic, aparține categoriei creatorilor în chip manifest angajați (categorie, trebuie spus, dominantă în cultura și în literatura noastră — nu găsea Tudor Vianu că „atitudinea cea mai izbitoare la scriitorii români este atitudinea luptătoare și sentimentul care îi urmărește mai insistent este cel al participării în viața întreagă a poporului lor, în trecutul și în luptele lui contemporane“?), analizează în cartea sa atît opera unor personalități care și-au dedicat existența în mod exclusiv artei și creației (Enescu, Cella Delavrancea, Emil Botta — spre exemplu), cît și opera unor personalități pentru care implicarea directă în frămîntările spirituale și istorice ale

timpului lor a constituit o atitudine structurantă. Și o face nu numai fără discriminări, într-un spirit de fină și luminoasă înțelegere, dar și subliniind, de fiecare dată și în fiecare caz, profunzimea și formele angajării — față de operă, față de lume. Fiindcă un angajament există întotdeauna, fie acesta predominant creator sau predominant cultural, diferența fiind, în fond, de accent și de intensitate. Exemplare în acest sens sînt eseurile despre *Enescu și perpetua aspirație spre absolut* și despre *Cella Delavrancea — o viață sub zodia esteticului*, titlurile înseși fiind elocvente.

Încă mai elocventă este însă pledoaria lui Valeriu Râpeanu pentru susținerea și reliefarea *calității* culturale și artistice, obiectiv al mai tuturor paginilor sale din această carte, ce s-ar fi putut intitula, printr-o parafrază a formulei lui Paul Zarifopol, *Pentru calitatea culturală*. Criteriul eseurilor, al portretelor și evocărilor, al analizelor și comentariilor, al intervențiilor în confruntările și disputele de idei ale contemporaneității, grupate în capitolul final **de** *atitudini* al cărții, acesta este. Chiar și acea relativă neutralitate expresivă, menționată la începutul însemnărilor de față, are aceeași sursă: la Valeriu Râpeanu vibrația este conținută, nu absentă, purificată printr-un riguros filtru intelectual. O spune, de altfel, autorul însuși: „Într-un moment în care diletantismul patetic și prezumția suficientă creează imagini de o grandilocvență dubioasă și penibilă, am căutat ca adeziunea sufletească pe care cercetarea istorică nu o poate aboli decît cu prețul uscăciunii să nu se substituie rigorii critice, confruntării izvoarelor și mărturiilor contemporane". Cu o expresie ce-i aparține, Valeriu Râpeanu este un militant „pentru înscrierea în fluxul existenței noastre spirituale a tuturor expresiilor superioare ale culturii române", mai vechi sau mai noi. Și dacă în această atitudine vom găsi impulsul care a dus la reintegrarea în orizontul de azi al culturii românești a unor opere și autori de prima importanță pentru spiritualitatea noastră, tot de aici provine discernămîntul în selectarea valorilor și a ideilor. Primele trei eseuri din acest volum, așezate la începutul secțiunii in-

titulate *Pagini de istorie culturală românească* sînt contribuții de o valoare hotărîtoare și aduc o prețioasă mărturie a implicării autorului în spațiul unor chestiuni fundamentale pentru înțelegerea corectă a evoluției spiritualității noastre. *Orașul și cultura română modernă,* cel dintîi dintre aceste eseuri, fixează cu claritate relația strînsă dintre urbanism și cultură, văzută ca dimensiune instituționalizată a vieții sociale ; pe baza unui examen istoric, sociologic și cultural de o remarcabilă concepție, Valeriu Râpeanu demonstrează pînă la evidență că „orașul a fost constructorul culturii române“, născînd atît „forme instituționale“ cît și un „program“, urmat îndeaproape de făuritorii culturii naționale. În alt plan, aceste idei sînt continuate în eseurile despre „sărbătoarea orientală și atracțiile fastului apusean“, unde se face o subtilă și dreaptă analiză a diferențelor dintre *estetica* barocului occidental și *mentalitatea* barocă orientală, prilej pentru alții de atîtea confuzii, și în cel despre „revelațiile și nostalgiile clasicismului“, unde, pe lîngă sesizarea unei caracteristici fundamentale a culturii române, constînd în absența negărilor violente, „mergînd pînă la nihilism, pînă la abolirea oricărui element de continuitate”, se analizează *idealul clasic* în istoria spiritualității noastre ca fiind „deopotrivă o concepție filozofică și o revelație estetică“.

Este aici, în aceste contribuții-pledoarii, și expresia indirectă a atitudinii lui Valeriu Râpeanu însuși, a militantismului în slujba nobilei cauze a *calității* culturale și artistice. Reticente, fugare, mărturisirile făcute ici-colo, în paginile de portretistică și evocări mai cu seamă capătă un accent subiectiv. Cînd scrie, de pildă, despre Șerban Cioculescu, Al. Rosetti, Petru Comarnescu și Dan Hăulică, autorul nu omite să menționeze acele elemente ale operei și activității lor ce reprezintă expresii ale luptei pentru calitate. Astfel, notează Valeriu Râpeanu, „odată cu Alexandru Rosetti și datorită lui, în istoria editurii românești au triumfat două noțiuni : acelea de sistem și de calitate. Editura a devenit un factor propulsor de cultură, a devenit o instituție de o înaltă spiri-

tualitate, un etalon moral“; Dan Hăulică „a acționat pentru a impune *calitatea* drept suprem criteriu al artei noastre, fiind intransigent deopotrivă cu tradiționalismul vetust și cu modernismul contrafăcut și semidoct“; aceeași idee-ideal poate fi întîlnită și în paginile despre *scriitori* (Emil Botta, I. Peltz, Aurel Baranga, Dinu Săraru), în cele despre *ziariști* (Tudor Teodorescu-Braniște — o evocare amară, L. Kalustian) și despre *artiști,* de unde citez această frază despre H. H. Catargi: „Istoricii artelor noastre plastice vor așeza în cronologia afirmării ideii de calitate în pictura românească de azi expoziția sa din 1956...“.

Atitudinile, răspunzînd unor variate probleme ale actualității (constituirea unui „*corpus*“ al istoriografiei naționale , fiindcă „o conștiință istorică nu se poate realiza în absența operelor fundamentale ale marilor istorici“; „curajul și arta“; litera și spiritul tradiției, cu precizarea că revendicarea dintr-un trecut glorios „nu trebuie să ducă la narcisism și megalomanie intelectuală, ci să însemne strădania aflării acelor direcții adecvate de afirmare a culturii ce au influențat dezvoltarea culturală“; receptarea critică a romanului contemporan etc.), se află sub același semn, al imperativului calității culturale și artistice, *Memoria și fețele timpului* aducînd nu numai mărturia unei angajări definitorii, ci și a unei activități căreia înfățișarea de azi a literaturii și a culturii noastre îi datorează mult.

•

• •

VIRTUS ROMANA... „O, de ce n-are poporul roman un singur gît!“ — evocînd în pasionanta sa carte*) această sinistră replică a sceleratului împărat roman Caligula, cel care a conferit calului său Incitatus (=Sprintenul) titlul de consul, asta după ce îl copleșise cu onoruri, replică demnă de orice sîngeros personaj shakespearian, distinsul și eruditul eseist Sergiu Pavel Dan o face însă

*) Sergiu Pavel Dan — *Visul lui Scipio, Istoria Romei ca poveste filosofică,* Editura Dacia, 1983.

numai pentru a măsura, în termeni sugestivi, marea distanță dintre democrația romană din vremea Republicii (sec. VI—I î.e.n.) și autocratismul care a înlocuit-o, declinat inevitabil în aberație, în suspiciune maladivă generalizată, în corupție și arbitrariu, în spectacol grotesc extins la scara unui uriaș imperiu.

Fiindcă lucrarea sa, deși subintitulată lămuritor *Istoria Romei ca poveste filosofică*, aparține mai mult unui moralist decît unui filosof al istoriei. Autorul este mereu înclinat să vadă și să judece faptele, oamenii, situațiile, evenimentele dintr-o perspectivă etică, de natură să ofere un înțeles exemplar; dar nu o morală abstractă, speculativă și suficientă sieși ca orice teoretizare vizează cartea lui Sergiu Pavel Dan; deoarece *Visul lui Scipio* descifrează și totodată întocmește un cod etic și politic extras din reflecțiile asupra frămîntatei istorii a Romei antice. Istoria nu este reconstituită — de aici, în parte, dezinteresul pentru elementele de pitoresc și spectaculos —; este contemplată și sistematizată tipologic, în vederea constituirii unor modele și repere cu valoare structurală.

Două lucruri atrag în primul rînd atenția; atitudinea autorului și, decurgînd clar din ea, sistemul propus. *Visul lui Scipio* este, cu o formulare argheziană, un adevărat „manual de morală practică" — o carte așa-zicînd bătrînească, de modă veche, interesată să caute, nu totuși fără un anume scepticism, ceea ce banal se cheamă „învățămintele istoriei", luminîndu-le cu un patetism conținut. Moraliștii adevărați nu sînt niciodată „tineri", firește că în accepțiunea spirituală a cuvîntului. Dar cum ar putea fi?! Lor le repugnă agitația și turbulența, stricarea bezmetică a ordinei, iraționalitatea freneziei, haosul „trăirii", erupția instinctelor; și prețuiesc așezarea, stabilitatea, rațiunea; ceea ce este sigur, temeinic. Scriu de obicei auster, fără înflorituri, disprețuind artificiile și paradoxurile; voind să convingă, nicidecum să placă, preferînd ingeniozității o anume greoaie exactitate; și o fac dominați de o conștiință masivă a necesității. Un astfel de spirit — pe care în cultura română îl ilustrează mai cu seamă cărturarii și scriitorii ardeleni — găsim

și în cartea lui Sergiu Pavel Dan, lucrare ce continuă nobila și fertila tradiție a îndepărtatei Școli Ardelene. Vibrantul elogiu al latinității — și nu mai puțin al latinității *noastre* — făcut de Sergiu Pavel Dan în polemicul „argument“ al cărții sale fixează deopotrivă o descendență și o atitudine.

Concepută ca o „poveste filosofică“, deși atitudinea dominantă este mai degrabă una morală, această carte urmărește mai puțin desfășurarea propriu-zisă a evenimentelor care au dus la prăbușirea democrației romane și privește îndeosebi mecanismele datorită cărora s-a produs acest proces. Sergiu Pavel Dan procedează la o suită de caracterizări structurale, înregistrînd componentele fiecărui moment istoric relevant din unghiul de observație și reflecție ales ; nu descrie, de pildă, constituirea democrației romane după îndepărtarea monarhiei, ci îi prezintă, pe larg, sistemul, configurația, funcționarea. Tot așa, evidențiază factorii care, în timp, aveau să creeze condițiile trecerii la autocratism, îngropînd superba legalitate romană sub valul abuzurilor, năruind libertatea printr-un despotism străin de spiritul Romei, înlocuind *egalitatea cetățenilor* prin *favoritisme acordate supușilor*. Fără să se lase atras de aspectul incontestabil mai colorat al epocii cezarilor, scriind mereu într-un chip deloc evocator și descriptiv, Sergiu Pavel Dan construiește în fond o interpretare a istoriei romane avînd ca punct fix de analiză și judecată *abaterea de la legalitate*. Fiindcă, observă cu remarcabilă profunzime a gîndului autorul. între cele două regimuri, republican și autocratic, există această prăpastie : democrația posedă un sistem, în vreme ce autocratismul se bizuie pe arbitrar. Înregistrînd, exemplificator numai, o parte din „variantele tipologice fundamentale ale conducătorului de nevrednică amintire“, Sergiu Pavel Dan stabilește cu o precizie... autentic latină și cauzele care au făcut posibilă ascensiunea la putere a atîtor figuri întunecate, prin intermediul lor făcîndu-se însă o radiografie memorabilă a decăderii Romei antice. Nu mai puțin importante sînt disociațiile, nuanțările și re-interpretările unor episoade binecunoscute, de la uciderea Grachilor la complotul împotriva lui

Iulius Caesar (cel dintîi dictator venerat ca un zeu), de la mascarada „alegerii" lui Augustus de către un senat înfricoșat și, în consecință, știind să se „orienteze", ce-l imploră pe împărat să accepte puterea, la ororile și monstruozitățile unor Caligula, Nero, Claudius, Tiberius etc. Pretutindeni autorul clasifică, ordonează, sistematizează datele — și construiește în totul, nu atît o „poveste filosofică" destinsă, cît un dramatic tablou al unor serii istorice și tipologice avînd o valabilitate desprinsă de anecdotică și de circumstanțial. O esențializare ce face din *Visul lui Scipio* una dintre cele mai vii cărți de reflecție asupra istoriei apărute în ultimii ani la noi.

*

* *

INTEGRALA GHEREA. Cu toate că de Ploiești și de județul a cărui capitală este se leagă numele multor personalități ale scrisului românesc de ieri și de azi (I. L. Caragiale, C. Stere, N. Iorga, Geo Bogza, Radu Tudoran, Laurențiu Fulga, Nichita Stănescu, Valeriu Râpeanu, Eugen Simion ș.a.), care s-au născut ori au trăit aici un timp, întîmplarea a vrut ca singurul scriitor proeminent a cărui activitate literară s-a desfășurat exclusiv în acest oraș să fie un străin venit din toată lumea și stabilit aici, în această regiune avînd și ea, cum a spus Petre Pandrea pentru Oltenia, o „sociologie și metafizică" specifice.

Scriitorul al cărui nume nu poate fi despărțit de Ploiești în nici un chip, deși n-a fost ploieștean, ci a devenit, este C. Dobrogeanu-Gherea : critic și teoretician literar, sociolog, ideolog și militant politic, unul din întemeietorii mișcării socialiste românești, iar în viața de toate zilele restaurator în gara mare (azi, Gara de Sud), a orașului. Sau, mai de-a dreptul, cu un cuvînt întrebuințat mai demult de Gala Galaction și de Adrian Maniu, „birtaș" — „birtașul din Ploiești", „birtașul cărților", cel care și-a scris opera, zice Arghezi, „năvălit de guri" : „între două trenuri, între cîte o sută, două de călători îmbucînd un pateu și plescăind în fugă", stînd „la tejghea" ca la o „catedră".

Dar nu atît pitorească a fost existența lui Gherea ; ci mai degrabă dramatică și în multe privințe senzațională. Biografia lui are, am spus-o și altădată, consistența epică a vieții unui personaj de roman : și, totodată, nu e lipsită de necunoscut, de mister, de acea opacitate substanțială care stimulează imaginația creatoare, încît este de mirare că nu a devenit încă erou literar sau de film. Nu a fost însă nici erou de minuțioasă reconstituire istorico-literară — pînă de curînd : acest gol a venit să-l umple o carte, în totul remarcabilă, scrisă de Z. Ornea*, cercetătorul tenace, laborios și avizat al atîtor perioade și fenomene deopotrivă complicate și complexe din istoria culturii și a literaturii românești moderne, de nimeni altcineva mai bine studiate și analizate. *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea* reprezintă însă o dublă premieră : este cea dintîi tratare monografică de mari proporții a existenței criticului socialist (va fi urmată de un volum despre operă) și totodată, primul mare studiu al lui Z. Ornea în care perspectiva și metodologia aparțin precumpănitor istoriei literare, nu sociologiei, istoriei culturale sau istoriei mișcărilor politico-ideologice. Nu lipsesc — nu puteau lipsi — referințele la aceste domenii, dar, în comparație cu lucrările de pînă acum ale autorului, se află în al doilea plan al preocupărilor sale. Z. Ornea a voit să scrie o carte prin care să fie evocată „o viață cu virtuți tipologice", cu alte cuvinte să reconstituie biografia unei „personalități exponențiale" ; și a reușit, cu toate că existența lui Gherea se situează mai curînd sub semnul excepției, al unicatului, decît sub acela al seriei. A reușit, fiindcă adunînd faptele, punîndu-le într-o ordine semnificativă, clarificînd ceea ce era de clarificat și se putea clarifica, căutînd, acolo unde nu existau informații ori nu aveau cum să existe, ipotezele cele mai plauzibile, Z. Ornea a creat efectiv un personaj ; în sensul în care personalitățile istorice devin cu adevărat personaje în monografiile ce le sînt consacrate atunci cînd se evită, deopotrivă, expunerea seacă, simplu inventar de notar conștiincios și transfigurarea romanțioasă, literaturizarea

---

*) *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, Editura Cartea Românească, 1982.

facilă. Modelul, ușor de recunoscut, al monografiei lui Z. Ornea este acela lovinescian, din *T. Maiorescu*, ampla lucrare închinată mentorului „Junimii" de cel mai fidel urmaș al său în spirit. Ca și acolo, tonul este analitic, mereu nuanțat, entuziasmului preferîndu-i-se disocierea și evocării propriu-zise ipoteza psihologică și morală. În materie de biografii, istoria noastră literară nu cunoaște de altfel decît două tipuri, acela călinescian, creat în *Viața lui M. Eminescu* și *Ion Creangă*, și cel folosit de E. Lovinescu; primul e inimitabil, ducînd la eșec sigur în absența unui mare talent epic, celălalt, mai abstract, oarecum impersonal, îngăduie exprimarea variată a diferențelor de personalitate, de înzestrare, de metodă, fapt vădit în suita „vieților" celor mai cunoscute din istoriografia noastră literară, de la cartea lui Șerban Cioculescu despre Caragiale pînă la cea despre Macedonski a lui Adrian Marino.

Reconstituind biografia lui C. Dobrogeanu-Gherea, Z. Ornea a fost adesea nevoit să procedeze ca un explorator în ținuturi aride. Eroul cărții lui are, în ciuda exteriorului aspect aventuros al vieții, o dimensiune secretă a existenței, ținută cu strășnicie în umbră. Copilăria și adolescența lui Gherea sînt aproape necunoscute, despre părinții lui nu se știe absolut nimic, informațiile sînt puține ori nesigure, cînd nu cu totul absente, și în privința altor momente biografice. Acest gol de știri l-a obligat pe monografist să caute mereu dincolo de scenariul sărac în fapte și să contureze nu numai o biografie, ci și un destin. Gherea însuși pare mai dispus să se ascundă decît să se dezvăluie: suferea, presupune Z. Ornea, de „complexul metecului", fiind în permanență vulnerabilizat în această condiție, blocat în elanuri și inițiative, constrîns la reținere și prudență, determinat să rămînă totdeauna într-un plan secundar. Nici numele inițial nu i se cunoaște cu exactitate (sigur e doar cel de familie), astfel încît există și un revers al „complexului" descris de Z. Ornea cu o admirabilă pătrundere psihologică: efortul de dobîndire a unei identități noi. Gherea, venit la 20 de ani într-o țară a cărei limbă nu o știa, este un veritabil *self made man*, un om care s-a construit singur, cu o voință uriașă. Slăbiciunea („complexul metecului")

s-a prefăcut într-o forță. În România, Gherea și-a găsit nu doar o țară de adopțiune, ci adevărata patrie. Omul care nu voia să-și amintească de copilărie și adolescență, omul care nu se referă vreodată la părinți, are în schimb un adevărat cult al familiei pe care și-o întemeiază devreme; părăsindu-și numele, trecînd prin tot felul de metamorfoze onomastice, își va găsi unul care, desemnîndu-i precis condiția, ajunge să fie foarte cunoscut și intră în istorie; și, în sfîrșit, fostul emigrant se va atașa profund de viața națională a țării al cărei cetățean devine. Se poate spune că, de fapt. C. Dobrogeanu-Gherea este, în toate planurile, un rezultat al acestei încăpățînate construcții de sine. Viața lui Gherea a fost, cum el însuși a spus-o, un continuu *tur de forță*. Din cuprinsul căreia nu au lipsit însă eșecurile. Știm, astăzi, ce și cît anume a realizat Gherea — în literatură, în sociologie, în ideologie, ca militant politic; dar trebuie să-i raportăm opera și activitatea la condițiile în care a trăit, la umilințele cotidiene ale îndeletnicirii de birtaș, la situația lui de fost străin. Și totuși, în epoca de politicianism confuz și dezamăgitor din preajma marilor răscoale țărănești de la 1907, marcat de destrămarea mișcării socialiste provocată de trădarea „generoșilor“ — el și-a consacrat întreaga energie sufletească și intelectuală redactării *Neoiobăgiei*, lucrare pe drept socotită de Z. Ornea capodopera sa.

Cartea lui Z. Ornea se citește ca un adevărat roman — un roman ce evocă destinul unui personaj excepțional. C. Dobrogeanu-Gherea — despre care Adrian Maniu spunea că „istoria literelor române trebuie să însemne, la loc de cinste crescîndă, numele lui Gherea Dobrogeanu, birtașul din Ploiești, așa cum berarul nepricopsit Caragiale își face și azi, și pentru vremea de la noi mai departe, o glorie a dramaturgiei române“ — și-a dobîndit, în sfîrșit, monografia de multă vreme necesară și așteptată. Lucrarea lui Z. Ornea e și un act de justiție culturală.

După *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea* (1982) Z. Ornea a dat și necesara urmare a monografiei sale, analizînd și interpretînd de-a lungul unui compact volum de 500 de pagini opera criticului literar, a doctrinarului socialist

și a sociologului*). Cum tot în 1983 s-a încheiat și ediția de *Opere complete* începută în 1976 și realizată de Editura Politică, se poate spune că la un secol de la debutul publicistic al lui Gherea (1883), atît opera cît și biografia lui au fost integral readuse în orizontul contemporaneității. Și încă într-un chip exemplar, prilej, firește, de satisfacție, nicidecum de reproșuri, fiindcă problema importanței lui Gherea în literatura și cultura română nu poate fi pusă nici măcar în glumă sub semnul îndoielii. Adevărata chestiune în legătură cu acest veritabil „moment Gherea" este alta. Sînt oare elementele care îl compun (o mare, exhaustivă monografie asupra vieții și activității, reeditarea completă a operei) doar expresia unei pioase datorii culturale față de un mare înaintaș, pionier în atîtea domenii și figură de prim-plan într-un moment determinat al istoriei culturii române, sau, dimpotrivă, ele răspund unor nevoi proprii epocii noastre ? Nu este deloc inutil, cu alte cuvinte, să ne întrebăm în ce măsură personalitatea și opera lui Gherea continuă să aibă „actualitate" și în ce măsură însemnătatea lor este una strict muzeală.

Fără a fi direct formulată ca atare, deși adesea e transparent sugerată, aceasta și este preocuparea fundamentală a monografiei lui Z. Ornea, cercetător prob, conștiincios, înzestrat cu o uimitoare putere de muncă, om cu multă știință de carte, care a dat pînă acum literaturii și culturii române o lungă serie de studii fundamentale privind marile momente și direcții de idei înregistrate la noi în a doua jumătate a veacului trecut și în primele decenii ale secolului nostru : *Junimea și junimismul*, *Curentul cultural de la „Contemporanul"*, *Semănătorismul*, *Poporanismul*, *Țărănismul*, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*. În șirul acestor lucrări, toate de proporții considerabile, intră monografia despre Gherea, prin care Z. Ornea a trecut de la studierea „curentelor", la studierea sistematică a personalităților reprezentative. Iar alegerea lui Gherea nu este nici rodul întîmplării, nici o expresie a subiectivității preferințelor : cu Gherea

---

*) *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*, Editura Cartea Românească, 1983.

continuă — și, totodată, începe — una dintre marile linii ale ideologiei culturale moderne românești. Continuă, întrucît prin opera lui Gherea sînt prelungite în modul cel mai vizibil direcțiile mari ale gîndirii pașoptiste și începe fiindcă el a contribuit decisiv la întemeierea doctrinară a socialismului românesc și la introducerea marxismului ca dimensiune teoretică și instrument metodologic în țara noastră. Gherea constituie astfel un fel de răscruce, și încă una de primă importanță, în evoluția ideilor și a culturii din România, situație pe care nu au ignorat-o nici partizanii și nici adversarii lui, aceștia din urmă recrutîndu-se uneori, doar aparent paradoxal, dintre succesorii săi în unul sau altul din domeniile în care el s-a manifestat, îndeosebi din cele implicînd într-un chip mai pronunțat opțiuni ideologice și politice, întotdeauna variabile în raport de jocul evenimentelor, de anvergura forțelor angajate și de strategiile acestora. Fapt este, oricum, că dacă în materie de critică și teoretizare literară Gherea a fost uneori minimalizat iar alteori transformat abuziv și deformant într-un model absolut, în acest plan el a rămas totuși o prezență constantă ; în schimb, opera lui de doctrinar socialist și de sociolog a fost, vreme îndelungată, trecută la pasiv, și încă sub etichetări pe cît de sumare pe atît de obtuze.

Așa cum în prima carte a monografiei sale Z. Ornea a scos biografia lui C. Dobrogeanu-Gherea din zona legendarului și a anecdoticului, fie acesta pitoresc, fie sentimental, scriind o „viață" deopotrivă foarte documentată și revelatoare a unui destin, volumul despre operă reprezintă cea dintîi valorificare integrală și temeinic întreprinsă a activității mentorului socialist. Făcînd, în „preliminariile" cărții, observația că „dacă viața lui Gherea a fost, pînă acum, practic ca și necunoscută, opera în schimb i-a fost rău cunoscută", Z. Ornea își anunță de fapt una din principalele direcții ale cercetării pe care a efectuat-o : degajarea pseudo-interpretărilor și reconstituirea imaginii autentice a operei gheriste. Și o face pornind de la stabilirea elementului dominant al acestei opere, compusă prin însumarea unor manifestări în planuri foarte variate — critică și teorie literară, sociologie, politologie, ideologie, economie, politică. „Precumpăni-

toare în opera lui Gherea — scrie Z. Ornea — este dimensiunea sociologică și, de aceea, a obține o imagine eficientă și fidelă asupra ansamblului presupune studierea, într-o viziune unitară, a întregului, urmărit în secțiunile sale caracteristice". Principiu de lucru, dar și ipoteză, totuși !, deși afirmația e categorică : demonstrată de analizele propriu-zise. Acestea sînt distribuite în trei secțiuni *(Teoretician și critic literar ; Doctrinarul ; Sociologul)*, în interiorul cărora se procedează în același timp sistematic și foarte suplu, fără nici o rigiditate, prin convergența criteriilor — cronologia nu este sacrificată, dar e subordonată structurilor tematice și problematice, situarea în contextul românesc al epocii este însoțită de raportări la cursul european al ideilor, dar și de asociații și delimitări istorice mergînd de la perioadele mai îndepărtate pînă la actualitatea imediată ; în sfîrșit, acolo unde este cazul, și întotdeauna pe baza unui examen riguros, se stabilesc particularități, asemănări, priorități. Tonul nu este hagiografic, nici cîrtitor, ci normal analitic, „de lucru", lipsit de exclamații și poetizări ; măsura vădită pretutindeni, în descrieri ca și în aprecieri, nu este însă un obstacol în calea implicării directe a autorului, atunci cînd — și nu rareori se întîmplă așa — un aspect ori altul al problematicii operei lui Gherea are puternice rezonanțe în contemporaneitate.

Numindu-l pe Gherea „personalitate inaugurală" încă de la începutul primului capitol, dedicat criticului și teoreticianului literar, Z. Ornea stabilește totodată una dintre notele specifice ale operei acestuia : absența „specializării". E un merit, e o insuficiență ? Un răspuns hotărît este greu de dat : și, poate, imposibil. Z. Ornea alege calea, singura cu adevărat rodnică, a examinării rezultatelor ; nu însă înainte de a preciza că, în ciuda varietății domeniilor, „punctul de vedere" al lui Gherea este totdeauna „congruent". Critica lui Gherea (ca și militantismul său pentru „estetica modernă științifică") este plasată în ansamblul preocupărilor și al specificului activității lui : așa se procedează în cazul istorismului, al sociologismului, al discuției despre „tendenționism și tezism", al elementelor marxiste, al încercărilor de delimitare dintr-o triplă perspectivă, sociologică, psihologică și

estetică, a personalităţilor creatoare şi a creaţiei înseşi. Inutil de precizat că analizînd minuţios critica şi teoretizările literare gheriste Z. Ornea disociază ceea ce este caduc, restrictiv, simplificator, de elementele şi aspectele încă valabile, dintre acestea fiind în special de reţinut eforturile de întemeiere a unei critici şi estetici marxiste, ce au nu numai o spectaculoasă prioritate în context european, dar şi semnificative asemănări cu idei formulate în epoca noastră de teoreticieni prestigioşi (Georg Lukács, L. Goldmann). Singura rezervă mai accentuată faţă de acest capitol priveşte trecerea în plan secundar, determinată, e drept, de caracterul structural al analizei, a unui important aspect al criticii lui Gherea: caracterul său fundamental polemic. De nu chiar originar polemic — fiindcă întreaga activitate critică şi de teoretician literar a lui Gherea este nu doar născută, ci şi desfăşurată sub semnul polemic al afirmării unor noi idei şi metode, avînd de aceea caracterul unei acţiuni înscrise în cadrele timpului, al unei procesualităţi. Aspect în bună măsură absent în privinţa operei lui de doctrinar socialist — a cărei constituire şi al cărei profil sînt înfăţişate admirabil, fiindcă avem, pentru prima dată, imaginea reală, impresionantă prin dimensiuni, a contribuţiei lui Gherea în acest plan. Capitolul despre „doctrinar" (şi cel despre „sociolog") sînt superioare celui despre criticul literar, poate şi ca urmare a surprizei pe care o produc: Z. Ornea demonstrează, fără putinţă de dubiu, că Gherea a fost — şi este — una dintre marile figuri ale socialismului european de la sfîrşitul secolului trecut şi unul dintre cei mai serioşi teoreticieni marxişti ai epocii de pînă la 1915—1917, descoperitor al unor principii şi legităţi ale revoluţiei socialiste confirmate ulterior de istorie, susţinător al unor puncte de vedere aflate astăzi în atenţia cercetătorilor şi politologilor preocupaţi de problematica „lumii a treia". Pentru înţelegerea specificului teoriilor doctrinare şi sociologice gheriste este esenţială sublinierea naturii acestui specific (şi, implicit, a sursei originalităţii): raportarea constantă, consecventă a lui Gherea la condiţiile istorice şi sociale româneşti. Doctrinarul şi sociologul C. Dobrogeanu-Gherea, creator al unui mod riguros marxist de înţelegere a evoluţiei către so-

cietatea socialistă, și-a bazat activitatea din acest plan pe analiza și înțelegerea realităților naționale privite în evoluția lor istorică și în contextul complex al situației și situării țării noastre în ansamblul european. Istoricizată inevitabil în latura concretă, opera de teoretician socialist și marxist a lui Gherea își păstrează o principială actualitate.

Marele merit al lui Z. Ornea constă în restituirea unui „Gherea integral" ; *un nou Gherea,* în fond, față de reprezentările lacunare de pînă acum.

*
* *

SPINI SUB PETALE. Drept un critic „rău" și chiar „antipatic" a trecut multă vreme și poate încă mai trece Gheorghe Grigurcu, unul dintre cei mai vechi și mai stabili cronicari literari din perioada postbelică. Este, de la reînființarea acesteia (1965), colaborator permanent al revistei orădene *Familia,* ce-și datorează în bună parte autoritatea și prestigiul paginilor critice tocmai continuității cronicarilor săi, fiindcă o publicație fără critici stabili, prezenți pe durată lungă și în fiecare număr, e lipsită de coloană vertebrală. Scrie numai despre cărți de poezie și de critică, probabil dintr-un scrupul deopotrivă moral și estetic, întrucît acestea sînt genurile pe care le practică el însuși, Grigurcu fiind și poet, autor de „concentrate" lirice răsfrîngînd o sensibilitate boicotată lăuntric și trecută prin aspre filtre succesive, pînă la o severă esențializare în dramatism inaparent : poemele lui trebuie citite ca și cum ar fi caligrafiate într-una din acele scrieri ce notează doar consoanele, nu și vocalele. Și-a strîns comentariile în mai multe volume (*Teritoriu liric,* 1972 ; *Idei și forme critice,* 1973 ; *Poeți români de azi,* 1979 ; *Critici români de azi,* 1981) a căror suită îngăduie, prin totalizare, fixarea uneia dintre cele mai complete și mai coerente imagini asupra evoluției și a înfățișării poeziei și criticii românești de astăzi ; cel mai de curînd apărut* este consacrat, printr-o semnificativă extensie, atît unor

*) *Intre critici,* Editura Dacia, 1983.



personalități critice de altădată (Maiorescu, E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, Mihai Ralea, N. Davidescu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Camil Petrescu, B. Fundoianu, Octav Șuluțiu, Vladimir Streinu, G. Călinescu), cît și unui mare număr de contemporani, de la Șerban Cioculescu la tînărul pretimpuriu dispărut Nicolae Baltag (1940—1975).

Reputația de critic „rău“ i-a fost adusă lui Gheorghe Grigurcu mai mult de o irepresibilă maliție, totdeauna prezentă în comentariile lui, decît de opoziția — dîrză, e drept — făcută unor importanți autori contemporani, deși nu o singură dată i s-a aplicat eticheta de „detractor“ al unor nume cvasi-unanim elogiate. Spectaculoase uneori prin contrazicerea curentului general de opinie, aceste contestații se referă, dacă privim la rece lucrurile, la detalii și aspecte într-adevăr suferinde ale scrisului unora din autorii discutați; cum însă criticul nu procedează prin obiecții de amănunt, adăugate în coada unei aprecieri de ansamblu favorabile, ci ridică fiecare observație la puterea unei judecăți globale și chiar a unei trăsături de structură, rezultatul constă într-o portretistică savuroasă prin causticitate, chiar dacă uneori în fond e nedreaptă. Injustiția eventuală (și în cîteva cazuri evidentă) este răscumpărată prin certitudinea artei; fiindcă în comentariile sale Grigurcu este, trebuie spus limpede, nu doar unul dintre criticii de prim plan ai actualității literare, ci și un *scriitor autentic*, un portretist de mare forță expresivă, de obicei amar, corosiv, acid, îmbinînd o plasticitate verbală de factură argheziană cu înșelătoare abstractizări dospind sarcasme, în linia ironiei sceptice și intelectualizante a lui E. Lovinescu. Omul însuși, de altfel, pare liniar, ușor de descifrat, fiind făcut, în realitate, din serii încîlcite de contraste. Potrivit de statură, mai degrabă scund, fragil și subțire ca un adolescent, e totuși foarte rigid în mișcări, țeapăn ca un automat întors cu cheia; privește fix, fără clipire, cu ochii deschiși interogativ pe un obraz de copil vag somnolent, dar nu așteaptă vreun răspuns din afară; și-l caută, adîncit în sine, pe al său, formulîndu-l decis, categoric, definitiv, grăbit parcă să nu se lase influențat, prefăcînd orice dialog într-un prilej de a se exprima, cu o comunicabilitate

ce-i contrazice aerul de ins protocolar și intratabil, cursivitatea crispată a rostirii și tonul distant, glacial, de crupier anunțînd impasibil închiderea jocurilor. Această „răceală" provine însă dintr-o combustie lăuntrică bine ferită de priviri străine, iar cruzimile criticului, atîtea cîte sînt, își au sursa într-o pudoare ultragiată pînă la smulgerea unor strigăte de oroare (estetică !), într-o timiditate ce se manifestă violent — deși niciodată pe ton suburban, insultător, degradant. Fără a fi vreodată în scris politicos în sens convențional, repudiind protocolul și ceremonialurile de închinăciune, supușenie și alint, Grigurcu își înnobilează cu petalele unui stil eminamente artist ghimpii personalității sale critice. Nu-și disimulează, ca altădată Perpessicius ori ca astăzi Victor Felea, reacțiunile, catifelîndu-și perfid rezervele ; e, dimpotrivă, mușcător, tăios, intransigent și are într-un grad foarte înalt orgoliul independenței sale de spirit, care este pe cît de reală pe atît de lăudabilă ; dar cele mai categorice refuzuri, obiecțiile cele mai nete, atitudinile cele mai inflexibile, constatările cele mai necruțătoare, sînt exprimate cu atîta bogăție de nuanțe și atît de „literar" încît deseori își transgresează obiectul. Nu un critic magistrat este Gheorghe Grigurcu, ci un visător în marginea textelor analizate, pe care le transformă în prilejuri de exigente, sceptice reflecții ; de aici, printr-un efect paradoxal numai în aparență, aspectul de laborioasă cercetare al paginii sale critice, mulțimea citatelor, insistența asupra unui detaliu, răsucit, stors ca o rufă de toate semnificațiile : acesta e lestul necesar, în absența lor comentariul s-ar volatiliza în autonome observații strălucitoare și în definiții în sine memorabile. Indicele de satisfacție estetică la lectura comentariilor lui Gheorghe Grigurcu este întotdeauna superior celui de funcționalitate, cu precizarea, necesară, că în ultimii ani militantismul criticului a sporit considerabil în direcția afirmării adeziunii sale la principiile tradiției maioresciene, nu, desigur, fetișizată, ci văzută ca factor activ de structurare a unei vieți literare normale, deschisă dialogului, confruntărilor oneste, pasiunilor literare veritabile, consumate adică pe altarul edificării artistice. „Răul" și „anti-

paticul“ critic Gheorghe Grigurcu este, de fapt, unul dintre cei mai buni critici ai literaturii române de azi.

*

* *

DIAVOLUL ÎNSPĂIMÎNTAT. Între marii clasici ai secolului trecut Caragiale este incontestabil unul dintre cei mai favorizați de posteritatea tîrzie pe care o reprezintă epoca noastră. Din acest punct de vedere, al interesului pe care îl suscită opera sa și al rezultatelor critice obținute, se poate afirma că de cîțiva ani ne aflăm într-un deplin „moment Caragiale“, marcat de apariția a numeroase cercetări, studii, eseuri, analize, interpretări despre un aspect ori altul al creației lui. Două sînt trăsăturile mai generale caracteristice pentru acest „moment Caragiale“ : utilizarea cu succes a unor tehnici de analiză literară modernă și schimbarea aproape radicală a perspectivei asupra unei opere ce se dezvăluie a poseda o amețitoare adîncime, unul dintre exegeți vorbind chiar despre „abisalul“ Caragiale. Și mai interesant este că metodele critice noi sînt folosite nu doar de critici care le folosesc în mod curent, ci și de critici de factură oarecum tradițională : ca și cum opera lui Caragiale ar obliga, ea însăși, la întrebuințarea unor noi instrumente de analiză și cercetare ! De la Al. Paleologu și Valentin Silvestru — care anticipează, lansînd formula „caragialeologie“, o adevărată știință despre creația autorului *Nopții furtunoase* — și pînă la Al. Călinescu, Ion Vartic și Maria Vodă Căpușan, aproape toate generațiile critice active în momentul de față par statornic atrase de opera lui Caragiale.

Cel mai nou venit în acest domeniu este Florin Manolescu a cărui carte, *Caragiale și Caragiale, jocuri cu mai multe strategii* (1983), va stîrni probabil atît entuziasme nețărmurite cît și polemici înverșunate : fiindcă e prima lucrare ce încearcă o sinteză asupra întregii opere caragialiene, văzută dintr-o perspectivă pluralistă — în contextul epocii, în legăturile cu biografia autorului, în raport cu teatrul și proza contemporane, în cadrul unui proces de schimbare a formelor literare, și astăzi

încă în curs, căruia Caragiale nu i-a fost doar precursor, ci unul dintre marii înfăptuitori. O analogie se impune: pentru exegeza operei lui Caragiale această carte are semnificația pe care a avut-o *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu pentru cercetarea biografiei eminesciene. Cu alte cuvinte, nu poate fi de fapt contestată decît prin scrierea unei alte cărți care, la aceeași remarcabilă altitudine intelectuală și tot atît de riguros, să opună ipotezei lui Florin Manolescu o alta la fel de coerentă și de strîns argumentată. Loc este, așadar, deocamdată numai pentru obiecții de amănunt.

Florin Manolescu stabilește existența unui „proiect creator", a unui „program" propriu lui Caragiale, pe care scriitorul ar fi încercat să-l impună în contextul literar (și socio-cultural) al epocii sale. Criticul urmărește acest proiect în realizarea sa concretă, în formele pe care le-a luat, în evoluția însăși a operei lui Caragiale. Acesta e „jocul" lui Caragiale, la care se referă titlul cărții; un joc divizat în funcție de direcții și de „strategiile" folosite. Ipoteză seducătoare, chiar dacă în principiu este greu de acceptat existența conștientizată a *programului* pe care îl putem deduce noi astăzi; operație similară procedeului prin care într-o biografie plină de elemente întîmplătoare se descifrează un destin. Florin Manolescu nici nu insistă excesiv asupra caracterului deliberat al „jocurilor" (intențiilor) lui Caragiale; dar le stabilește convingător prezența și, mai cu seamă, le demonstrează funcționarea. Rezultatul constă într-o analiză deseori strălucită a operei lui Caragiale, ingenioasă și profundă în observații, și într-o interpretare de ansamblu ce face din pitorescul „Nenea Iancu" una dintre marile figuri ale spiritualității naționale și chiar mai mult decît atît. Afirmația criticului este categorică în acest sens: „Caragiale își păstrează actualitatea, fiind scriitorul nostru clasic cel mai reprezentativ". Sînt identificate figurile („toposurile") caracteristice operei lui Caragiale, apoi comentate cu o finețe concurată de soliditatea ideilor. Un exemplu: Florin Manolescu descrie „toposul tragi-comic al *împăcării*, figură tipică a mahalalei sufletești și una dintre cele mai adînci observații din literatura lui Caragiale, în care procesul de trecere de la bătăi și insulte la îmbră-

țișare și pupături devine reversibil și infinit". Criticul reia, în alt capitol și din altă perspectivă, motivul *împăcării*: „Este adevărat că *împăcarea* presupune întotdeauna înțelegere, uitare și capacitatea de a uita. Dar ceea ce uită personajele lui Caragiale în cazul acesta este propriul lor trecut și o intenție pentru care s-au zbătut tot timpul : dorința de a-i pedepsi pe cei «răi». Căci Pampon a vrut să-l pedepsească pe Bibicul, și dorința lui de a se răzbuna a crescut pe măsură ce vinovăția rivalului s-a dovedit a fi mai mare. Mița a urmărit să-i pedepsească pe Nae Girimea și pe Didina, iar Crăcănel pe Mița și apoi pe individul care i-a tras palme fără motiv. Contrastul acesta dintre ceea ce au vrut și ceea ce acceptă în final personajele din *D-ale Carnavalului* este prea mare pentru a nu se încărca cu o valoare tematică morală. De altfel, în toate comediile lui Caragiale, care lasă impresia că au o structură circulară, dacă este adevărat că cele mai multe personaje se întorc după deznodămînt în punctul în care s-au aflat la început, atunci această întoarcere se produce numai *împreună* cu conștiința ticăloșiei lor".

În același spirit sînt analizate și interpretate toate scrierile lui Caragiale (cartea conține și o micro-antologie de articole politice pentru prima dată editate), al cărui alter ego în planul creației este socotit, în chip logic, a fi diavolul venit pe pămînt sub înfățișarea lui Kir Ianulea și fugind înapoi în iad, înspăimîntat de ceea ce vede și întrevede pe pămînt. Cartea lui Florin Manolescu, ea însăși un „joc" critic cu „mai multe strategii", este un eveniment al criticii contemporane.

*

* *

UN „JURNAL CRITIC". Cu cîteva excepții, între care cea mai prestigioasă este aceea oferită cu o admirabilă consecvență de Șerban Cioculescu în paginile „României literare", critica românească de astăzi pare tot mai mult atrasă de formele... confesiunii. Jurnalul, evident unul destinat publicării și completat cu noile file de la o săp-

tămînă la alta sau mai rar, în funcţie de ritmul colaborărilor, a luat în bună măsură locul cronicii şi al recenziei. Nemărturisit, dar atît de vizibil încît probabil recunoaşterea faptului devine inutilă, „modelul" acestei atitudini îl constituie critica lui Perpessicius, desigur cu variaţii ce fac uneori dificilă stabilirea adevăratei descendenţe. Se poate totuşi observa că examenul, prin forţa împrejurărilor întrucîtva didactic, al cărţilor noi este înlocuit cu prezentarea parţială, din unghiul unei „interpretări" ce nu poate fi, desigur, decît personală şi originală ; şi nu o singură dată, citind mai multe astfel de cronici despre o aceeaşi unică apariţie editorială se creează impresia că de fiecare dată se vorbeşte despre o altă carte — cu totul alta. Diversificare a opiniilor, binevenită ; dar şi o anume caracteristică evitare a funcţiei de „magistratură" a criticii literaturii prezentului, aşa cum a fost aceasta înţeleasă la noi de la Maiorescu încoace şi cum, de altfel, continuă să fie practicată pretutindeni în lume, în paginile literare ale ziarelor şi în revistele specializate. Contrar opiniei răspîndite de adversarii „criticii publicistice", cronica şi recenzia nu au dispărut ; îşi au locul lor, important şi bine stabilit, în mişcarea literară contemporană, atît la noi cît şi în alte părţi, mai vestice. Fenomenul de „subiectivizare" a cronicii (marcat, între altele, de folosirea insistentă, chiar şi în cele mai umile şi mai obscure recenzii, datorate unor autori aflaţi la primele articole, a persoanei întîi singular) traduce de fapt o neîncredere în posibilităţile genului şi nu poate fi desprins de existenţa unei neîmpăcări a cronicarilor cu propria condiţie. S-a petrecut acest lucru paradoxal : dacă în urmă cu un deceniu şi jumătate cronicarii literari erau un fel de ţintă permanentă (sac de antrenament) pentru eseişti, teoreticieni, istorici literari etc., azi calitatea (şi meseria) de cronicar constituie un motiv de îndoială şi nemulţumire pentru cronicarii înşişi...

Nu altul este cazul lui Laurenţiu Ulici, a cărui carte amarnic intitulată *Confort Procust* (Editura Eminescu, 1983) se deschide cu un fel de spovedanie jălalnică despre condiţia cronicarului literar, văzută însă nu în circumstanţe istorice, ci în perspectiva eternităţii. Criticul

este sceptic în privința capacității de cuprindere a cronicarului literar, meditează întristat asupra efemerității acțiunii lui („caracterul de efemeridă a cronicii nu îngăduie nici o iluzie“), consideră că în spațiul cronicii nu e loc pentru înnoire („numai în cronica literară nu se întîmplă mai nimic și oricît am căuta, între cronicile tînărului Iorga din *Lupta* și cele ale contemporanilor noștri nu vom găsi alte diferențe decît cele de vocabular (inevitabile) și de stil personal (așișderea); metodologic, impresionismul tutelează copios veacul cronicii noastre literare“), în sfîrșit, situează într-o perspectivă dramatică sau poate mai degrabă atletico-acrobatică existența autorului de cronici („viața lui e o continuă alergare pentru a pune în acord competența profesională cu competența morală“). Sînt, firește, multe lucruri adevărate în observațiile lui Laurențiu Ulici, sînt și unele pseudo-adevăruri (criticul afirmă, de pildă, că Pompiliu Constantinescu s-ar fi *impus în critică* abia — și doar! — prin cartea despre Arghezi), ceea ce surprinde este însă tonalitatea îndurerată, cu atît mai mult cu cît volumul conține în bună parte chiar cronici literare, iar atitudinile melodramatice, nepotrivite de altfel cu exercițiul de cronicar, lipsesc în cuprinsul volumului. Este, probabil, și o oarecare cochetărie această plîngere, este, sigur, o acceptare fără control critic a unei mode — moda dramatizării. Cochetării sînt și titlurile date capitolelor (*Privire de pe pod, Privire pe fereastră*), reminiscențe ale începuturilor criticului, la intrarea sa în literatură, pe la jumătatea deceniului '60—'70, Laurențiu Ulici făcînd figură de eseist poetizant cu avînturi maioresciene (*O cercetare critică a poeziei române la 1967* se chema, pare-se, unul dintre importantele lui articole tinerești de pe atunci), combinație imposibilă, în stilul celor din *Istoria ieroglifică*. Renunțînd, apoi, nu însă cu totul, la speculația grațioasă și la alintările ingenioase, criticul s-a consacrat literaturii tinerilor, activitate prețioasă, utilă, ale cărei rezultate sînt strînse în două volume (*Prima verba*, 1975 și 1978) ce-și așteaptă continuarea firească într-o serie indispensabilă pentru istoria literaturii deceniului al optulea. Paralel, criticul a urmărit și literatura „consacraților“, cu sincope determinate probabil de

meandrele vieții literare, aceste articole fiind strînse în volumul de acum. Deși *cronici*, textele lui Laurențiu Ulici sînt contribuții notabile la cunoașterea fenomenului literar contemporan, analizat și interpretat prin eșantioane, așa cum e și firesc într-o asemenea carte. Despre proza lui Marin Preda, Laurențiu Fulga, D. R. Popescu, Radu Cosașu, Platon Pardău, Mircea Ciobanu, Paul Georgescu, Mircea Horia Simionescu, Augustin Buzura, Fănuș Neagu se spun lucruri adesea pătrunzătoare. La fel și despre poezia lui Ștefan Augustin Doinaș, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Nina Cassian, Ana Blandiana, Eugen Jebeleanu, Ioan Alexandru. Nu lipsesc opiniile polemice, nici judecățile de valoare explicite; contrar atitudinii exprimate în introducerea cărții, Laurențiu Ulici se dovedește, în cronicile sale, și un critic de atitudine, un critic pentru care cronica înseamnă — totuși! — o magistratură. Mai vechi, eseurile pe teme de istorie literară (*Dosoftei, Miron Costin, G. Coșbuc, Proza lui Macedonski*) țin de o altă vîrstă critică; au și fost, de altfel, grupate la *Addenda*. Începută ca un „jurnal critic" alintat și afectat, cartea lui Laurențiu Ulici devine jurnalul de activitate al unui critic pentru care exercițiul profesionalizat nu implică paradele acrobatice și jocul de ambiguități vinovate. *Confort Procust* fixează, de aceea, și o etapă în evoluția criticului însuși.

•

• •

MOMENT EMIL BOTTA. După ce în 1979 și în 1980 opera poetică a lui Emil Botta a fost cvasi-integral republicată în două ediții succesive (prima, apărută la Editura Eminescu, fiind îngrijită de Aurelia Batali, cealaltă, la Editura Minerva, în două volume, este alcătuită de Ioana Diaconescu), au fost tipărite aproape concomitent două ambițioase eseuri critice despre autorul *Întunecatului April*, ambele datorîndu-se unor tineri și, mai mult, chiar marcînd editorial debutul lor în critică. Una îi aparține lui Radu Călin Cristea (*Emil Botta. Despre frontierele inocenței*, Editura Albatros, col. „Contemporanul nostru"); cealaltă este *Apocrife despre Emil Botta*, de

Doina Uricariu*), unde este propusă și construită o interpretare originală și îndrăzneață, polemică în multe privințe față de punctele de vedere consacrate, dar pe un ton și într-o manieră de o aproape anacronică seninătate.

Doina Uricariu observă că „perspectiva «biografică» pornită de la ecuația *poet-actor* domină, disimulat sau manifest receptarea poeziei și a prozei lui Emil Botta", că „tendința de a-i raporta lirica la teatru era previzibilă, deși la un moment dat a devenit inoportună, pierzîndu-și funcția explicativă și de individualizare a operei", în sfîrșit, că „teatralitatea lirismului lui Emil Botta a ocultat șansele unor lecturi «inocente» sau subterane, problematizînd receptarea unilateral, ex-centric". Delimitîndu-se energic de aceste soluții, considerate inoperante, Doina Uricariu propune smulgerea „operei lui Emil Botta de sub tutela teatralității", scoțînd-o, cu alte cuvinte, dintr-o relație îngust înțeleasă, de natură să-i estompeze și chiar să-i deformeze semnificațiile și relieful. Și o face, cum și spune, rezumativ, într-un pasaj aflat către sfîrșitul cărții sale: „prin existențialism, prin recuperarea totalității operei, adăugînd la proză și poezie publicistica, eseistica, confesiunile creatorului". Demers pasionant, prin direcții și tensiune, ca și prin rezultate.

Dublu demers, în fond: unul istorico-literar (recuperator) și altul interpretativ și analitic (valorificator), efectuate simultan cel mai adesea, printr-un fel de *împletire* a planurilor impusă nu atît de rigorile unei „metode" anume, cît de realitatea operei cercetate și nu mai puțin de exigențele, uneori dramatic resimțite, ale nașterii textului critic însuși. Lectura critică este trăită, participativă, devenind o aventură spirituală. Se desfășoară cînd fluent, cursiv, logic ordonată, cînd labirintic, sincopat, șovăitor. Este îmbătată de gustul anticipat al victoriei și permanent amenințată de eșec, fiind aici încrezătoare, energică, decisă, aici dezamăgită de sine, copleșită, la un pas de renunțare. Cartea Doinei Uricariu e, din acest punct de vedere, și un *jurnal de lectură*, jurnalul unei

---

*) Editura Cartea Românească, 1983.

experienţe spirituale: „Apropierea de text e mai întîi rodul unei curiozităţi de specialist pus în contact cu un obiect insolit. Privirea se informează şi execută o descriere precisă a primelor observaţii. Siguranţei manifestate în această primă lectură de informare îi iau locul perplexitatea, neputinţa de a mai ordona într-un unic sens, infinitatea unor punţi de relaţie cu opera. (...) Fericirii de a o poseda — fiecare interpret e un potenţial prizonier al Cărţii de Nisip a lecturii — îi urmează conştientizarea unei relaţii monstruoase cu Textul căreia vrei să-i pui capăt cu orice chip. Saturată de analogii, memoria lecturilor mele din Emil Botta resimte balastul acestor citiri repetate dezvăluind la infinit un poem necunoscut în poemul cunoscut. (...) Demonismul lecturii poate fi în cele din urmă domesticit. Din tulburătoarea şi înfrigurata ei nevoie de posesiune a sensului mai rămîne acea răsfoire şi contabilizare de fişe a operei în fărîmituri de descriere, anulate şi nuanţate de ulterioare descrieri. Pînă la urmă singura eliberare e gestul care aşează (ascunde) în bibliotecă volumul ce ne-a obsedat. (Cel pe care-l citim şi cel pe care-l scriem.)" A citi o carte devine sinonim cu a scrie o carte, alta/aceeaşi: paradis infernal, lecţie de *toxicologie*, experienţă unică, irepetabilă, petrecută — spre a rămîne în cadrele aceleiaşi referinţe — „dincolo de bine şi dincoace de rău".

Fără luarea în consideraţie a acestui, de fapt, al treilea plan, cartea Doinei Uricariu nu poate fi înţeleasă nici la adevărata ei valoare şi nici în adevăratele sale dimensiuni. *Jurnalul de lectură* uneşte în mod subtil demersul istorico-literar cu acela analitic şi interpretativ, ambele fiind totuşi, luate separat, importante. Fiindcă Doina Uricariu se vădeşte a fi, în una din laturile cărţii sale despre Emil Botta, un remarcabil istoric literar. Autoarea întreprinde o utilă expediţie de excavare a „începuturilor" lui Emil Botta în presa culturală şi literară de la debutul anilor '30, scoţînd la iveală, cu meticulozitate de conştiincios documentarist, un teritoriu a cărui existenţă abia dacă era bănuită ori sugerată. Tînărul Emil Botta este revelat într-o postură aproape neaşteptată: de eseist profund şi de publicist cu inconfundabilă personalitate. Înainte de a fi poet, el meditează asupra artei şi

a existenței în termeni care, azi, schimbă total perspectiva asupra evoluției sale literare. Și nu doar în sensul unei extensiuni spațiale: ci, poate în primul rînd, prin impunerea unui alt cîmp de referințe și asociații decît cel devenit curent. Aceasta e schimbarea propusă de Doina Uricariu, atît prin intermediul descrierii operei de eseist și publicist a lui Emil Botta, cît și prin plasarea (și, inevitabil, analiza) întregii lui creații în contextul uneia dintre cele mai productive direcții creatoare ale literaturii secolului nostru, marcată de cutremurul ființei și de teroarea neantului („apocalipsa ca gen proxim în lectura operei lui Emil Botta ni se pare o ipoteză mai profitabilă decît teatralitatea" — scrie, cu îndreptățire, autoarea), de carnavalesc, de imposibilitatea comunicării directe, de artificiu exprimînd prin reflectări infinite și joc de măști derutant și deopotrivă disperat o subiectivitate „obstinată", de *manierism* (în sensul de stil). În stabilirea acestui *alt context* Doina Uricariu pornește, bizuindu-se tocmai pe descoperirile de ordin istorico-literar prilejuite de cercetarea „începuturilor" lui Emil Botta, de la prezența incontestabilă a unui existențialism de sursă kirkegaardiană, convingător demonstrată prin folosirea de către viitorul poet a cîtorva din pseudonimele cu care danezul și-a semnat operele. Dacă în cazul lui Kirkegaard aceste pseudonime figurau — cum notează Denis de Rougemont — „persoanele unei drame a cărei cheie el singur o deținea", la Emil Botta este vorba de *o înstrăinare într-un imaginar cu multiple chipuri* ce reprezintă deopotrivă o soluție și un impas, o tehnică și totodată o dramă. Acesta e sensul interpretării propuse de Doina Uricariu.

Altceva trebuie, deocamdată, spus: în ultimii 5—10 ani receptarea operei lui Emil Botta a înregistrat o spectaculoasă evoluție, poetul îndeosebi — probabil și fiindcă e mai bine cunoscut — fiind socotit, tot mai frecvent, unul dintre marii creatori ai liricii moderne naționale. (Doina Uricariu, de pildă, îl situează fără ezitare pe Emil Botta „în seria providențială a *marilor B.* din literatura română: Blaga, Bacovia, Barbu".) Cartea Doinei Uricariu constituie, din acest punct de vedere, o contribuție fundamentală, o adevărată placă turnantă peste noua înțe-

legere a operei lui Emil Botta. Erudită fără dorința epatării, vădind un întins orizont de lecturi esențiale, *Apocrife despre Emil Botta* atrage atenția și prin modalitatea utilizării referințelor critice anterioare : căci, deși este subtextual polemică, aducînd o răsturnare a multora dintre observațiile formulate pînă acum, această carte este străină de orice ispită a vanității. Doina Uricariu *citează* tot ce s-a scris despre Emil Botta, caută pretutindeni elementele ce-i pot sprijini, eventual, viziunea, făcînd-o într-un spirit mereu colegial și constructiv. Este o atitudine, am spus încă de la început, aproape anacronică ; sau, de ce nu ?, este o atitudine *nouă,* definitorie pentru criticii din generațiile mai tinere, mai exact pentru acei critici tineri cărora o temeinică familiarizare cu literatura națională și universală le-a dat o altă conștiință culturală.

Momentul Emil Botta configurat editorial și critic reprezintă, poate, privit de la oarecare înălțime, ipostaza particulară a unui proces mai larg : continuarea reală, firească, după o cezură cronologică explicabilă istoricește și după experimentarea unei complexe „soluții de continuitate", a liniilor pe care se angajase spiritul creator românesc înainte de marea fractură pe care avea să o aducă al doilea război mondial. Fiindcă așa cum în poezia și în proza tinerilor există strînse legături cu poezia și proza deceniului al patrulea, în critica și eseistica tinerilor (atît de interesată de filosofie, de istorie, de sociologie, de raporturile literaturii cu celelalte arte) se vădește o fecundă continuitate, nicidecum o „reîntoarcere". Cartea Doinei Uricariu este, și în acest sens, o mărturie.

•

• •

META-CRITICA. La scurtă vreme după ce Nicolae Manolescu și-a încheiat eseul în trei volume despre romanul românesc (o premieră în critica noastră, prin obiective, cuprindere, viziune și metodă), a apărut o altă carte despre evoluția aceleiași specii literare : *Viața și*



opiniile personajelor de Radu G. Țeposu*). Fapt remarcabil de pluralism critic. *Arca lui Noe*, vol. III s-a tipărit în mai 1983 (vol. I — 1980, vol. II — 1981), iar *Viața și opiniile personajelor* către sfîrșitul anului, în decembrie; publicate aproape simultan, cele două lucrări diferă însă mult în substanță, prin perspectivă, prin criteriile de clasificare și de analiză, precum și, inevitabil, prin imaginile rezultate, de ansamblu ori parțiale, cu toate că ambii critici se referă cam la aceleași scrieri și la aceiași autori — de la D. Bolintineanu și Nicolae Filimon la Nicolae Breban și Ștefan Bănulescu. Se contrazic? Dialoghează, mai degrabă; și contribuie, împreună, la cunoașterea în profunzime a universului romanelor românești, văzut ca spațiu de desfășurare a unor procese sub mai multe aspecte semnificative. Nicolae Manolescu și Radu G. Țeposu pornesc, amîndoi, de la raporturile existente între autor și personaj; fiecare accentuează însă alt termen al relației. Nicolae Manolescu este interesat de autor în primul rînd, văzut în atitudinile și mai ales în travestiurile sale determinate de o progresivă limitare a puterilor, în vreme ce Radu G. Țeposu urmărește aventura personajului, la început o jucărie în voia unui stăpîn pe cît de atotputernic pe atît de demonstrativ și apoi eliberat, „emancipat" zice criticul, dar descoperindu-și libertatea ca dificultate, de nu chiar ca impas. *Arca lui Noe* seamănă astfel cu o „iliadă" a romanului românesc, *Viața și opiniile personajelor* fiind o veritabilă „odisee", la capătul căreia personajul de roman, la fel ca eroul homeric, este constrîns de propria-i libertate să devină el însuși autor, să-și povestească și să-și înscenezе ficțiunea din care totodată se naște.

Pot fi stabilite, cu siguranță, multe puncte de apropiere și de separație între cele două lucrări : proba compatibilității, inclusiv în plan valoric. Amănuntul că Radu G. Țeposu este, cu *Viața și opiniile personajelor*, la prima lui carte, e drept că după un „stagiu" publicistic de aproape zece ani, are o importanță strict administrativă și pur formală. Criticul nu este de fapt un debutant. El stăpînește un mod propriu, temeinic articulat, de a gîndi

*) Editura Cartea Românească, 1983.

literatura și de a scrie critică, nu doar o metodologie și un limbaj specific îndeletnicirii (care pot fi, și sînt adesea, însușite mecanic și exterior). Are, cu alte cuvinte, *talent critic*, însușire rară, mult mai rară decît talentul așa-zis „literar". Atras de „«mecanismele» literaturii", pe care le demontează, le descrie și le remontează cu dexteritate, făcînd perceptibile sensurile operei la fel ca un interpret ce conferă trup sonor notelor unei partituri, criticul nu rămîne totuși la acest prim nivel (obligatoriu, de altfel) ce demonstrează o necesară virtuozitate: fiindcă integrează faptul literar într-o perspectivă mai largă, de ordin filosofic și moral. O spune el însuși, în eseul care încheie cartea, menționînd că a încercat să analizeze „personajul și, implicit, romanul, ca pe o suită de omologii între retorică și existență, cu mijloacele unei critici pe care aș numi-o *retorică existențială*, fiindcă orice semnificație din planul textului trece, în mod inevitabil, în sfera mai largă a viziunii existențiale". Critica devine, altfel spus, un mod de angajare deopotrivă în realitatea literaturii și în litera realului, fiind esențial interesată de urmărirea, descifrarea și, în aceeași măsură, desemnarea unei aventuri a umanului: totul dintr-o perspectivă și o atitudine net marcate de o precisă situare în timp și în istorie.

Viața și opiniile personajelor este o carte care, asemenea celor mai bune scrieri critice din ultimii ani, indiferent de „generațiile" cărora le aparțin autorii lor, tinde să depășească limitele obișnuite ale exercițiului critic devenind o meta-critică. Dincolo de literatură, dar prin ea și în ea, meta-critica vede omul cu toate problemele lui, fie acestea sociale, psihologice, morale, politice, economice sau de orice altă natură. Să mai spun că *Viața și opiniile personajelor* este și o carte admirabil scrisă, ce se citește cu aceeași pasiune și aceeași plăcere ca un roman sau ca un poem? E inutil: critica bună este demult considerată literatură.

*
* *

MONOGRAFII DESPRE SCRIITORI CONTEMPORANI. Deși insistent și de multă vreme cerute prin arti-

cole uneori patetice, monografiile despre scriitori contemporani sînt încă, față de valoarea literaturii românești de azi, nedrept de puține. Principial, ideea unor astfel de lucrări nu întîmpină opoziție; dar scrierea lor stă practic sub semnul hazardului. Cauzele sînt numeroase. Există, mai întîi, o reticență a criticii, explicabilă probabil prin relativul caracter „definitiv“ pe care, în raport cu analizele și interpretările parțiale, îl au monografiile; apoi, acestea implică obiectivitate reală și spirit critic autentic, nu exagerări partizane, entuziasme de comandă și grosolane subtilități prin care insuficiențe evidente sînt prefăcute în calități (ca, de pildă, transformarea precarității expresive în... „anticalofilie“ !). Nu poate fi exclusă nici ipoteza neîncrederii în durabilitatea valorică a unor scrieri și autori a căror „reprezentativitate“ este resimțită ca pur circumstanțială : inevitabilă, selecția ierarhizează, devenind reflex, mai ales în condițiile existenței unei alergii de critică, țintă perpetuă a încercărilor de manipulare. În sfîrșit, se întreține tacit, dar nu și ineficient, o mentalitate uniformizantă, ale cărei pseudo-criterii sînt de o natură cu totul ostilă ideii de valoare, sub pretextul evitării apologeticului și „vedetismului“ eliminîndu-se de fapt diferențierea normală a personalităților; iată de ce, de exemplu, pentru simplul motiv că era încă în viață la data tipăririi lor, Alexandru Philippide nu figurează în nici una din cele două antologii ale poeziei moderne românești apărute în 1974 (una alcătuită de Dinu Pillat, alta de Laurențiu Ulici). Cele cîteva monografii despre scriitori contemporani totuși realizate în ultimul deceniu reflectă convingător aceste împrejurări : cînd nu aparțin unor critici cu experiență ai actualității literare sînt nediferențiat elogioase și rudimentare analitic, nu totuși fără afectare terminologică. S-au impus, astfel, și nu întîmplător, doar cele semnate, în ordinea apariției, de M. Ungheanu despre Marin Preda și Ion Pop despre Nichita Stănescu ; indiferent de obiecțiile ce li s-au adus, sînt lucrări critice autentice, de referință, atît pentru autorii analizați cît și pentru autorii lor. Urmare a unor inițiative mai recente, numărul monografiilor despre scriitori contemporani s-a mărit cu încă două : despre Fănuș Neagu și despre D. R. Popescu.

De fapt, cartea lui Marian Popa despre Fănuș Neagu*) nu este un studiu monografic în accepțiunea obișnuită a termenului, ci, cum spune însuși autorul, un „eseu tipologic“ sau, în altă parte, un „eseu de explicație“, cele două denumiri nefiind totuși sinonime. Modalitatea nu rămîne însă mai puțin surprinzătoare. În primul rînd, pentru Marian Popa, care a scris cîndva despre un scriitor consacrat, „clasic“, o monografie de ținută didactică, descriptivă și reducționistă, deducîndu-i literatura din teoretizări (*Camil Petrescu*, 1972), acestea fiind totuși necunoscute (doctrina substanțialistă), dar a preferat, iată, pentru un autor contemporan, a cărui literatură avea în mod normal nevoie de o descriere critică valorificatoare a întregului, formula elastică a „eseului tipologic“, aplicabilă de regulă numai marilor opere și marilor autori, ce fac inutilă, prin consolidarea în timp a valorii lor, operațiunea de evaluare. Astfel încît Marian Popa scrie despre proza și teatrul lui Fănuș Neagu cu libertatea analitică și interpretativă posibilă și plauzibilă doar pentru o operă stînd, toată, sub semnul eternității. Cînd, totuși, autorul face judecăți de valoare, acestea sînt invariabil la superlativ : *Echipa de zgomote* este, afirmă Marian Popa, „una din cele două-trei piese mari, poate cea mai bună piesă românească postbelică“, povestirea *Puntea* „este cea mai frumoasă din categoria ei, din cîte cunosc în literatura română sau universală“ (este vorba de „puritatea desăvîrșită a grației feerice“), imprevizibilul narativ al prozei lui Fănuș Neagu declanșează asociații critice supreme („Dostoievski a deschis această cale a narațiunii, pe care se află azi deopotrivă prozatorul nostru și cîțiva din cei mai importanți autori americani de azi“). În *Ingerul a strigat* este „o lume rafinat fantezistă și una primitiv fantezistă cuprinse într-o răsturnare planetară, remarcabil prinsă numai de literatura sovietică și de marii scriitori sud-americani“, cronicile sportive ale scriitorului constituie „o operă unică în publicistica postbelică“ ș.a.m.d. Exaltarea critică

*) Marian Popa, *Viscolul și carnavalul*, Editura Eminescu, 1980.

nu cruță nimic, nici chiar acele texte la care scriitorul însuși a renunțat: despre unul dintre ele *(Drum întins)*, Marian Popa notează că „povestea cuprinde toate elementele unei drame simplificate din perspectiva epocii“ (e vorba de anii '60), dar continuă astfel: „Cu o atenție mai mare, s-ar fi scos de aici o capodoperă în genul povestirii *Acasă*“. Distanța dintre „simplificare“ și „capodoperă“ să fie cumva dependentă de „o atenție mai mare“ ?! Argumentația lui Marian Popa este clară, deși întortocheată: scriitorul „a renunțat doar la povestirile în care a cedat unor clișee literare. Dar nici aceste povestiri nu sînt scadente; doar problematica e rău tratată. Cu mici retușuri, aceste povestiri ar putea fi readuse pe linia de plutire“. *Mici retușuri, linia de plutire;* și *capodoperă:* în pagina critică a lui Marian Popa cuvintele își pierd, prin alăturări de acest fel, valoarea. De altfel, un „eseu tipologic“ nu este în chip obligatoriu și unul critic, s-ar zice; îngăduie orice. Literatura lui Fănuș Neagu este asimilată global și fantezist barocului (o noțiune de care se cam abuzează în toată critica noastră), *viscolul* și *carnavalul* fiindu-i considerate realități simbolice caracteristice. Dar, pe de altă parte, Fănuș Neagu este considerat „unul din cei mai importanți captatori de realitate fizică, într-un mod empiric sau artistic: nici unul dintre contemporani nu are ca el instinctul concretului“. E inutil să medităm ce înseamnă „captator de realitate“; poate fi o ironie, poate fi o confuzie terminologică (sînt numeroase în acest volum), poate fi o simplă impropietate de exprimare. Ironică e în mod sigur informația că despre Fănuș Neagu „se apreciază că numai cu banii dați pe sifoane ar fi putut cumpăra un automobil“, confuză poate fi observația după care „caracteristice spiritului său (al scriitorului analizat, n.n.) sînt în primul rînd bășcălia și miștoul“, improprie ca formulare rămîne afirmația că Fănuș Neagu „a devenit de altfel personaj de roman pentru Eugen Barbu și Marin Preda sau de nuvelă pentru Constantin Țoiu“, întrucît în literatura acestora nu există nici un personaj Fănuș Neagu. Mai curioase sînt erorile de informație. Înțelesul atribuit barocului pulverizează, de fapt, acest concept; apoi, să nu cunoască oare Marian

Popa studiile clasice despre teoria sărbătorii încît să scrie liniştit că „o sărbătoare e un ansamblu de acte umane nejustificate cosmic", cînd este aproape un truism că, dimpotrivă, sărbătoarea posedă funcţia de a regenera o ordine cosmică ameninţată de sterilitate? Neaşteptată, bizară pentru autorul unor temeinice lucrări de erudiţie este o frază ca „piesa reflectă printr-o duplicare principiul infernul este restul", unde probabil se face aluzie la o replică (nu la un... principiu) din piesa lui Sartre, *Huis Clos*, incorect reprodusă şi cu deformarea totală a sensului, fiindcă în realitate sună complet altfel („Infernul sînt ceilalţi" — „L'enfer, c'est les autres"). Redactată extrem de neîngrijit, abundentă în formulări şcolăreşti, naive („În *Somnul de la amiază*, un negativ care urmează să moară absurd, dar natural..."; „Ion care nu are nimic, pierde şi ce nu are; tată, mamă, vatră, pe Tiţa, pe Olt, un cal, o scurtă regală, numele, viaţa"; „Prozatorul e cel mai puţin introspectiv din cîţi a avut literatura noastră. Nici unul din personajele sale nu-şi consumă sentimentele momentului sub formă de conserve"; „Personajul e un negativ" etc.), confuză şi afectată, cartea lui Marian Popa pare a fi rezultatul unui moment de excentricitate şi neglijenţă.

Pentru Mirela Roznoveanu literatura lui D. R. Popescu, a reprezentat, după toate aparenţele, obiectul unui orgolios examen critic: într-un prim şi larg capitol al cărţii sale*), intitulat *Preliminarii*, autoarea îşi expune, cu o dezinvoltură tăioasă, atitudinea generală faţă de literatură, concepţiile asupra romanului în genere, viziunea asupra evoluţiei romanului românesc postbelic, treptele formaţiei proprii, totul cu o energie ieşită din comun şi de aceea nelimpede, aluvionar, într-un torent de cuvinte şi idei strangulate de ritmul trepidant, nerăbdător al rostirii. „Pentru mine — scrie autoarea — analiza unei opere seamănă deocamdată cu o prospectare a Labirintului". Foarte bine, reţinem pe „deocamdată": căci prima frază a cărţii, dilatată peste posibilităţile autoarei de a o stăpîni, era descurajantă: „Abordarea operei presupune de obicei pregătirea pentru o lungă şi dificilă călătorie în

---

*) Mirela Roznoveanu, *Dumitru Radu Popescu*, Editura Albatros, 1981.

care spiritul — o știe de la bun început! — va fi șocat, zguduit, convertit, molestat și golit (pentru că o substanță nouă, agresivă ar vrea să ia locul celei vechi și proprii), ademenit, gata să fie anulat, iar în final, după o înfruntare hotărîtoare cu Ideea și Plăcerea — victorios sau înfrînt după cum va fi prizonier sau în stare să plece mai departe ducînd în raniță un eșantion din esența operei". Imaginea chinurilor apocaliptice prin care ar urma să treacă spiritul („șocat, zguduit, convertit, molestat — molestat! — și golit"), chiar dacă el, spiritul, „o știe de la bun început", nu e mai puțin teribilă, decît aceea care îl înfățișează pe *spirit* în extraordinara situație de a duce „în raniță un eșantion din esența operei" (spiritul ducînd în raniță...). Pe scurt, metaforismul și nesupravegherea verbală, atitudini puțin sau deloc recomandabile în critică, izbucnesc eruptiv în această a doua carte a Mirelei Roznoveanu. În labirintul operei, scrie autoarea, „vom desluși și o altă prezență ce așteaptă să ne pună întrebări mortale", prezența care pune întrebări fiind Sfinxul, „spiritul tenebros". Tot aici se află Minotaurul; „simbol al teroarei, el nu este de fapt — scrie, liniștitor, autoarea — decît o emblemă mitică a plăcerii ce umbrește rațiunea". Și, într-o încercare de interpretare a mitologiei: „Rod al unei pasiuni aberante, animalul fabulos oare ce poate semnifica dacă nu pasiunea pură?" In concluzie, „Ne vom lăsa deci cu plăcere înlănțuiți de farmecul operei sfidînd canoanele ipocriziei. Împreună cu Minotaurul și Sfinxul, călăuzul fals de la răspîntii, să intrăm în Labirint". S-ar zice că mitologicele făpturi sînt transportate în construcția dedalică tocmai de cel care pătrunde în ea; în sfîrșit, să lăsăm! Dar autoarea nu intră, totuși, în analiza operei. Își declară admirația („am admirat întotdeauna...") pentru „capodopera critică a lui Tudor Vianu", studiul despre Ion Barbu, configurează un tablou personal, cu infiltrații sociologice, al evoluției romanului românesc postbelic („Schimbarea — e vorba de revoluție, n.n. — devine stresantă pentru comunitatea rurală, cu atît mai mult cu cît în procesul de ipotetică transformare a esenței umane, în *bine* și *mai bine* a lumii, în confuzia iscată, ca întotdeauna, de modificarea socială proliferează breșele de infiltrare a răului etern"), încear-

că să răspundă la întrebarea „ce este romanul ?“ și, într-o digresiune, își mărturisește evoluția („anii lecturilor devoratoare“, „anii lecturilor teoretice“, dobîndirea înțelegerii că „actul critic seamănă cu o crucificare dar și cu o misterioasă reanimare, cu o crimă și o reîntrupare. Mai bine spus, cu o crimă urmată de o dostoievskiană pedeapsă“ — în genere se observă o preferință pentru tot felul de chinuri !), răspunde și la întrebarea „ce este critica ?“, enunță — repede, repede — o teorie asupra romanului universal („romanul, ca și poezia sau arta în general, este conținut în structura genetică a umanului“), din care nu lipsesc ipotezele unui veritabil S. F. critic, înregistrăm o declarație emoționantă („Aș vrea să sper că Platon a trăit acest sentiment al repetării...“), în fine, după un val împrospătător de lirism („contemplînd în acest mod viața lumii, cel ce gîndește pare o vietate stranie rătăcită de grupul fericit și zgomotos, ființă pierdută în amiază pe plaja marelui ocean“. Etc.), se revine la chestiunea romanului contemporan și apoi, după atîta ocol, la obiectul cărții, făcîndu-se o prezentare succintă, insuficientă, a caracteristicilor de ansamblu ale operei lui D. R. Popescu.

Intrată în analiza propriu-zisă, ieșită, așadar, din „preliminariile“ epuizante, autoarea își găsește un ton mai firesc, apropiat de cel din prima sa carte (*Lecturi moderne*, 1973). Sînt investigate mai întîi nuvelele (*Între „memoria basmului“ și „ulciorul cu apă“*), separîndu-se cu decizie lotul celor considerate „importante“ („nuvelele importante ale lui D. R. Popescu, așa cum au apărut ele, sînt...“), fiecare beneficiind apoi de o scurtă prezentare. Mirela Roznoveanu găsește o apropiere între linia epică a nuvelelor lui D. R. Popescu și „structura basmului“, iar pentru a-și dovedi ideea descompune analitic, urmînd o sugestie din Greimas, *Căruța cu mere* și basmul *Harap Alb*, operație migăloasă dar înfăptuită neabătut și cu plăcere evidentă. Drept concluzie, Mirela Roznoveanu scrie: „Dacă *Harap Alb*, basm într-un sens exemplar al folclorului nostru, mi-a permis să demonstrez că...“, concluzie ce nu poate fi nicidecum primită, pentru simplul motiv că *Harap Alb* nu este cîtuși de puțin „basm exemplar al folclorului nostru“, fiindcă nu e o creație folclo-

rică; este o *operă cultă*, aparținînd scriitorului Ion Creangă, care nu a fost nici artist amator, nici rapsod popular. Interpretarea universului nuvelelor (subcapitolul *Ulciorul cu apă)* nu e lipsită de observații ascuțite (încetineala narativă, dispunerea fără „creștere gradată a tensiunii care, absolut ciudat, rămîne în general constantă, de parcă undeva un nerv ar fi paralizat sau, inexplicabil, scos din funcțiune“), dar nici de altele măcar bizare, în orice caz de neacceptat („Autorul n-are încă un stil, ci numai registre stilistice. Martorul său flotant este deocamdată lectorul părtaș la fapte. Primul și cel mai important martor va fi deci autorul“). Nuvelistica lui D. R. Popescu, nu toată dar în bună parte, are, dimpotrivă, o remarcabilă coerență stilistică în originalitatea ei, atît de evidentă încît aproape toți comentatorii au socotit-o excepțională. Încercările de critică „tematistă“ sînt cvasi-copilărești („Setea, focul, apa, noaptea sînt astfel elementele constitutive ale universului epic...“), iar interpretarea prin intermediul „simbolisticii ulciorului“ („Ființa-ulcior va fi în esență numai un compromis temporar între universurile adverse...“), reflectă mai mult năzuința filosofardă a autoarei. Delectabile sînt și alte scăpări de ordin expresiv : „Lena e o Electră gravidă și pedepsitoare de o forță psihologică pe care ar fi putut-o avea numai Medeea“. Să fie tot o exprimare nefericită și această formulare, privind una din cele mai bune nuvele ale scriitorului și una din cele mai bune ale întregii proze românești postbelice („*Duios Anastasia trecea* înseamnă triumful prostului gust al imaginației și al terifiantului magic și noptatec din nuvela lui D. R. Popescu“) ? Înclin să cred că da ; nesiguranța — sau măcar neglijența — redactării naște monștri. Sub titlul cu totul inadecvat *Comedia existenței* sînt apoi analizate romanele, afirmîndu-se că „în ciuda prolificității, D. R. Popescu nu posedă de fapt o reală inventivitate efervescentă“. Ceea ce nu este doar deplasat, dar și neadevărat ; nu știu ce poate fi aceea „inventivitate efervescentă“, dar în mod sigur seria romanescă avînd ca volume centrale *F* și *Vînătoarea regală* s-a impus și printr-o extraordinară inventivitate epică. Autoarea își schematizează analiza izolînd „centre-

le de interes ale gîndirii creatoare" și nu după „centrele de interes", așa-zicînd, ale operei însăși ; încît acest capitol se pierde într-un labirint de teoretizări prolixe („În proza lui D. R. Popescu cea mai importantă unealtă a omului este omul-unealtă. Acesta impresionează literalmente prin utilitate și eficiență umbrind toate celelalte obiecte ajutătoare pentru cîștigarea existenței"). Dramaturgia lui D. R. Popescu, al cărei loc în creația autorului este unul de prim plan și care de altfel reprezintă cea mai importantă realizare în evoluția postbelică a genului, este expediată sub raportul interesului acordat, dar, în chip surprinzător, oferă Mirelei Roznoveanu, pentru care spațiile mici sînt mai favorabile, posibilitatea de a realiza un capitol critic mai echilibrat. Cum este și cel final *(Critica criticii)*; exact, precis, la obiect, cu sublinierea pertinentă a tuturor contribuțiilor de un real interes pentru cunoașterea și înțelegerea literaturii lui D. R. Popescu. „Un comentator statornic al lui D. R. Popescu este Nicolae Manolescu, care a formulat, cred, alături de Mircea Iorgulescu, Liviu Petrescu și Nicolae Balotă, cele mai interesante observații critice referitoare la opera acestui scriitor" — notează, cu onestitate, Mirela Roznoveanu.

A doua carte a Mirelei Roznoveanu nu îi confirmă debutul.

VI

LITERATURA TINERILOR

Apariția continuă de scriitori tineri este în literatură un fenomen firesc, un fapt ce ține de permanența vieții și a culturii, imposibil de suspendat chiar în circumstanțe istorice ostile ori puțin favorabile creației și îndeletnicirilor artistice. Pentru a nu invoca exemple prea îndepărtate în timp (Perpessicius și Camil Petrescu făcîndu-și „ucenicia“ în tranșeele primului război mondial, Liviu Rebreanu, încă un incert „scriitor tînăr“, suportînd vicisitudinile aceleiași perioade etc.), să ne reamintim numai de prezența masivă, în anii celui de-al doilea război mondial, a „scriitorilor tineri“, cînd ei se numeau, de pildă, Marin Preda, Laurențiu Fulga, Geo Dumitrescu, Ștefan Aug. Doinaș, Radu Stanca, Mihail Crama, Dinu Pillat, Adrian Marino — și lista poate fi mult lungită. Procesul acesta nu s-a întrerupt nici în anii '50 ; dimpotrivă, acum s-a născut chiar un fel de „mit al scriitorului tînăr“, analizabil din multe puncte de vedere, ale cărui expresii instituționalizate au fost controversata Școală de literatură ce purta, detaliul nu e inocent, numele poetului național, și revista „Tînărul Scriitor“, devenită ulterior „Luceafărul“. Cum însă o judecată senină, obiectivă, întemeiată pe o documentație riguroasă, asupra acelui deceniu lipsește încă, rămîne de notat numai faptul incontestabil că majoritatea scriitorilor consacrați de astăzi atunci au debutat. Existența scriitorilor tineri este în fond garanția continuității unei literaturi.

Dincolo însă de această semnificație elementară și, în consecință, nu greu de acceptat în principiu, prezența scri-

itorilor tineri are în fiecare epocă literară aspecte și implicații diferite ; iar ceea ce teoretic se primește de obicei fără nici o rezistență întîmpină în practică numeroase dificultăți, mari consumatoare de energie creatoare și intelectuală ; pentru ca retrospectiv, odată faptele consumate, devenite istorie, totul să apară ca fiind de domeniul evidenței. Sau al absurdului, după caz. Astăzi ni se pare perfect normal ca în celebrul studiu *Direcția nouă* Maiorescu să-l fi citat pe Eminescu — atunci un tînăr în vîrstă de 22 de ani ce publicase în „Convorbiri literare" doar 3 (trei) poezii — imediat după V. Alecsandri, la acea dată glorie națională și scriitor cu o activitate literară de peste trei decenii ; ba chiar, mai tîrziu, s-a reproșat criticul că nu l-a pus pe viitorul autor al *Luceafărului* înaintea bardului de la Mircești, în acea faimoasă enumerare. În epocă gestul era însă de o îndrăzneală nemaipomenită, fiind vehement sancționat ca atare ; ipistații culturali și literari ai vremii l-au atacat cu violență pe Maiorescu, acuzîndu-l, între altele, chiar și de impulsuri denigratoare față de cultura națională („d-l Titu-Liviu Maiorescu, bătîndu-și joc de Bărnuț, de Șincai, de Țichindeal, de Cipariu, de Sion, de Bolintineanu, de toate somitățile cugetării române, mai ales de poeți, celebrează cu emfază așa-numita *Nouă direcție* inaugurată — *risum teneatis* — de d. d. Bodnărescu, Eminescu, Iacob Negruzzi și *tutti quanti !*") ; iar versurile lui Eminescu au fost reproduse de publicațiile potrivnice „Convorbirilor literare" ca exemple de aberații și enormități. Timpul, știm, a prefăcut în aberații și enormități chiar aceste atitudini ; ceea ce nu a împiedicat, în alte momente, reluarea lor nu numai în esență, ci și în forme uimitor de asemănătoare. Și totuși, în ciuda asemănărilor uneori șocante de situații, modul de a se reacționa la ivirea scriitorilor tineri rămîne determinat de specificul fiecărei perioade sau epoci literare ; fiind, totodată, unul dintre elementele care contribuie mult la constituirea caracteristicilor acestora.

Literatura română contemporană oferă, de-a lungul celor patru decenii ale sale, cel puțin două modele în acest sens. Unul, amintit mai înainte, poate fi cronologic fixat în anii '50 ; celălalt — în deceniul '60—'70. Ambele

au în comun o preocupare vie, susținută pentru literatura tinerilor, în chip evident aflată în prim-planul interesului ; dar această preocupare se manifestă în moduri cu totul diferite, vizibile îndeosebi sub aspectul criteriilor de apreciere și selecție : fiindcă sînt mult diferite chiar motivațiile grijii față de creatorii tineri. Diferite sînt, apoi, și rezultatele — verificarea supremă, decisivă, a oricărei selecții, indiferent de principiile invocate. Astfel, în vreme ce „scriitorii tineri“ din anii '50 au evoluat ulterior în direcția lepădării de normativele impuse și uniformizatoare ale epocii, pe care le acceptaseră la intrarea lor în literatură, regăsindu-și tîrziu după debut, uneori și după rapide, artificiale consacrări (trebuia umplut golul lăsat prin îndepărtarea silită a unui mare număr de scriitori afirmați în perioadele anterioare), adevărata personalitate (A. E. Baconsky, Aurel Rău, Ion Brad, Florin Mugur, Ion Horea, Gheorghe Tomozei, Al. Andrițoiu, Petre Stoica ș.a.m.d.), ceilalți s-au exprimat aproape de la început pe ei înșiși. Chiar dacă mai întîi timid, încorsetați încă de rigori extra-artistice, continuînd să plătească, în primii ani ai deceniului '60—'70, un anume tribut nefastei practici a ingerințelor administrative decurgînd din canoane dogmatice : volumele de debut ale lui Nichita Stănescu și Cezar Baltag ilustrează elocvent dificultățile desprinderii de vechiul model. Începuturile „înnoirii“ literare petrecute în acest deceniu erau de fapt expresia intrării literaturii pe un făgaș de dezvoltare normală, proces incipient și la care au participat toate generațiile, printr-o adeziune firească și spontană ca însăși respirația ; iar prezența, într-adevăr strălucitoare, avîntată, părînd irezistibilă, a „scriitorilor tineri“ trebuie analizată și înțeleasă într-un context istoric și politic mai larg. Deoarece „tinerii“ constituiau, și ei, unul dintre „evenimentele“ acelui moment unic — altele fiind „recuperarea tradiției“ (de fapt : a literaturii naționale), regăsirea de sine a scriitorilor consacrați, „vara tîrzie“ și bogată a maeștrilor.

Rezultat incontestabil, categoric, al acestui moment și al acestui proces, literatura română de azi a primit și

primește continuu afluxul de energii proaspete adus de „scriitorii tineri“, firesc intensificat în timp. Oricît ar fi însă de seducătoare ideea existenței unei relații directe între apariția noilor scriitori și modificarea („înnoirea“) literaturii, astfel de schimbări se petrec în afara oricărui program și a oricărei planificări, chiar și în afara succesiunii „generațiilor“ — un pseudo-concept literar primitor ca un oraș declarat porto franco. Revendicarea valorii, a originalității și, desigur, a importanței pe simplul temei al proclamării unei „generații“ și al apartenenței la ea rămîne un gest spectaculos, dar nu mai mult decît atît; ține de „viața literară“, nicidecum de creația însăși. Literatura română nu are, de altfel, tradiția confruntărilor în funcție de „generații“, altele sînt criteriile și coordonatele luptelor literare și culturale cunoscute de un veac și jumătate încoace. La fel de superficiale, de „pitorești“ și de strident provinciale sînt însă și adversitățile pe criterii neliterare manifestate uneori față de scriitorii tineri, prin replierea pe poziții compromise istoric și estetic. Acesta este, spre exemplu, cazul unei întîmpinări care a devenit în ultima vreme oarecum frecventă, scriitorilor tineri fiindu-le reproșată la tot pasul utilizarea registrului ironic, astfel încît un cititor neavizat ar putea crede că este vorba de o premieră în literatura noastră! Dincolo de existența unui viguros filon tradițional, ce coboară pînă la cronicari, dincolo de prezența compactă și binefăcătoare a ironiei în poezia și proza modernă românească, trebuie reamintit că teoretic ironia este un atribut și o manifestare a spiritului raționalist: Nietzsche îl considera pe Socrate, părintele ironiei, drept un „logician despotic“, vinovat de „moartea tragediei“ în sens iraționalist. Sau, poate, va fi fiind vorba în această inexplicabilă respingere a ironiei, deci a lucidității, a dialecticii, a raționalismului, de descoperirea unor funcții și accepțiuni noi, primejdioase pentru confortul schemelor și al clișeelor!

Ironică sau nu, literatura tinerilor nu poate fi însă altfel decît ostilă formelor literare osificate, devenite șablon, compromise prin uz și abuz: șansa ei este înnoirea, o înnoire radicală și la toate nivelele creației.

Despre înnoirile din poezia ultimilor ani, aduse de o masivă „promoție“ de tineri poeți s-a vorbit și s-a scris incontestabil mai mult decît despre cele din proză și critică. Indiferent de exagerări, contestații, neînțelegeri, ceea ce s-a numit, vag și impropriu, „poezia tînără“ s-a aflat deseori în centrul atenției literare — chiar dacă nu o singură dată ca simplu pretext pentru discuții de altă natură. Astăzi, oricum, această poezie și-a dobîndit statutul de fenomen artistic precizat; nu la fel s-ar putea spune însă despre „proza tînără“ și despre „critica tînără“, deși la o examinare mai puțin îndatorată circumstanțelor și mai strict aplicată textelor se constată relativ ușor că schimbările din lirică sînt de fapt expresia particulară a unor mai generale căutări și atitudini înnoitoare, manifestate pregnant și în celelalte genuri. Bineînțeles că ele nu sînt reprezentate exclusiv de autori tineri și că nu toți autorii tineri le reprezintă; cum însă între înnoire și tinerețe există dintotdeauna o strînsă relație, nimic totuși mai firesc decît să descoperim noul mai cu seamă în creațiile tinerilor, desigur lăsînd la o parte pe imitatori, epigoni, veleitari și grafomani.

O împrejurare și ea semnificativă poate explica într-o oarecare măsură interesul mai mic pentru proza tinerilor autori: ei scriu mai ales povestiri, schițe, nuvele, vădind o caracteristică preferință pentru speciile scurte. O preferință subtextual, poate că și involuntar polemică, întrucît atenția pare să fi fost confiscată de romanul fluvial întins ca un imperiu în expansiune pe multe sute de pagini și desfășurat într-un mare număr de volume mai mult sau mai puțin repetitive. Cantității debordante i se opune, s-ar zice, concentrarea austeră; și dilatării, intensitatea. Chiar cînd scriu romane (Ștefan Agopian, Mircea Nedelciu, Stelian Tănase, Sorin Preda), acestea au de obicei proporțiile unor nuvele. Există, desigur, și o serie de posibile „modele“ (proza lui Radu Petrescu, A. E. Baconsky, Mircea Horia Simionescu, Alexandru George, Norman Manea, Mihai Sin, Alexandra Târziu, Horia Pătrașcu), la fel cum există și pentru „poezia tî-

nără“; deloc minimalizatoare, astfel de raportări sînt inevitabile și dau o idee mai precisă despre direcția și sensul căutărilor din literatura tinerilor.

Spațiul mic, *măsurat,* al prozei de dimensiuni scurte pretinde o bună știință a compoziției și o cunoaștere în detaliu a diferitelor procedee epice. Preferința tinerilor prozatori pentru povestire, nuvelă, schiță provine cu siguranță și dintr-o adînc resimțită nevoie de impunere a *artei scrisului*, ignorată de mulți romancieri în vogă. „Înapoi la text!“ — spun prozatorii tineri, sau, cu alte cuvinte, „Înapoi la literatură!“.

1. În acest sens, un moment de referință îl constituie volumul *Acte originale, copii legalizate* (Editura Cartea Românească, 1982) de GHEORGHE CRĂCIUN, prozator de mai mulți ani prezent în paginile revistelor literare și de cultură. Acest volum de debut are, în întregime, aspectul unei demonstrații și cuprinde un evident program literar; cartea însăși, ca obiect, se prezintă sub forma rezultatului unei activități desfășurate într-o direcție precisă: coperta este semnată, și ea, de scriitor, iar dispunerea textelor urmează un plan de natură să sugereze o perpetuă, neliniștită, încordată căutare, un efort orientat și calculat. Ultimele fraze ale volumului — „Deci cartea era gata, lumea ei se sfîrșise. Totuși lipsea ceva“ — înseamnă, de fapt, promisiunea unei continuări: continuarea activității de scriere. Fiindcă aspectul imediat vizibil în proza lui Gheorghe Crăciun îl constituie instituirea unei interacțiuni multiple: între textul scris (ce se scrie continuu) și trăirea scrisului ca absorbantă acțiune, între acest text, ce se naște sub ochii noștri, și infinitatea textelor existînd simultan, într-un fel de amețitoare lume de semne, coduri, cifruri, ordinea înaintării fiind determinată exclusiv de faptul de a scrie. Scrisul ca aventură: nu existențială, deși angajează existența, nici literară, deși naște, produce literatură, ci a cunoașterii. Scrisul descoperă și totodată inventează, lumea se află în vîrful unui creion. Nu este, prin urmare, reprezentat în proza lui Gheorghe Crăciun ceva (o realitate, o idee, un semn, un sens, o imagine etc.) care exista înainte: textul este acela care naște realități, idei, semne, sensuri, ima-

gini, le aduce în lume, le situează, le face vizibile, le conferă materialitate și spirit. Strict artistic, prozele acestea au un aer de radicalitate estetică și, cum se întîmplă în astfel de situații, există riscul de a nu părea decît niște exerciții demonstrative. Risc pe care Gheorghe Crăciun nu-l evită întotdeauna, deși nu se poate ști — la un autor atît de calculat și de stăpîn pe strategiile narative cele mai subtile — în ce măsură nu este totuși vorba de o premeditare. Dincolo însă de caracterul aluziv teoretizant al unor pasaje în care se pot desluși, fără dubiu, o seamă de relativ recente idei despre scris și literatură (de proveniență „textualistă"), întregul volum afirmă o vocație incontestabilă și o pricepere tehnică de invidiat. Supunîndu-se „regimului sever al unui alfabet", construind adevărate tablouri din cuvinte, în care planurile sînt suprapuse, interferate și conexate într-un mod foarte ingenios, Gheorghe Crăciun își preface pagina într-o pînză densă pe suprafața căreia, ca într-o țesătură multicoloră cu firul bine bătut, se adună și se alcătuiesc portrete umane în mișcare, imagini ale unor stări și procese sufletești, totul fără epică și psihologie, într-un vîrtej de combinații vizînd mereu performanța estetică. Volumul ar fi putut avea ca moto cunoscuta butadă a lui Mallarmé : „Au fond, voyez-vous, le monde est fait pour aboutir à un beau livre". Totul este văzut, trăit, simțit, înregistrat pentru a fi scris, pentru a deveni text, pentru a se preface în literatură, iar această pîndă face din autor un notar conștiincios al transferului de la text la viață : aceasta și este semnificația titlului dat cărții. Actul original este scrisul, povestirile sînt „copii legalizate".

2. Nici una din cele trei povestiri cuprinse în volumul *Rochia de crin* (Editura Albatros, 1985) semnat de ADINA KENEREȘ, tînără prozatoare foarte înzestrată, nu poate fi rezumată fără a i se pune în pericol sensul principal, cele secundare fiind aproape întotdeauna sacrificate în asemenea situații, inevitabile totuși, fie prin omisiune, fie prin supraestimare.

Dar nu este o proză anti-epică, dimpotrivă. Ca și în scînteietorul său roman de debut (*Îngereasa cu pălărie verde, 1983*), autoarea nu disprețuiește, ca perimat ori in-

suficient, epicul, plăcerea de a povesti fiind una dintre componentele cele mai vizibile ale puternicului și originalului său talent; dar, aglomerate precipitat sau deșirate lent, cu o voluptuoasă încetineală, faptele și situațiile configurate cu o siguranță de narator tradițional ce nu se îndoiește de nimic sînt concomitent supuse unui rapid și sulfuric tratament reflexiv, în același timp fiind, cu discreție însă, nimbate de unda unui straniu lirism, vag melancolic și visător. Acest cumul de atitudini dă nota cea mai pregnantă a scrisului Adinei Kenereș. Într-un substanțial eseu *(Tinerețea artistului și portretul generației sale*, în volumul *Pe contur)*, Norman Manea remarca, analizînd romanul de debut al scriitoarei, „capacitatea de a evita constant apatia locului comun, de a resuscita și substanțializa epic ideile“, apoi „cerebralitatea intens pulsatorie și percepția ascuțit senzorială“, nu mai puțin și o „inteligentă agresivitate sarcastică“, enumerînd apoi aspectele așa-zis tehnice ale narațiunii — „Lexic stratificat și totuși suplu, învîrtejit, retezat la timp (...) Decupaj ingenios, economicos, semnificativ. Ironie voltaică. Fantezie epică frenetică; concentrată adecvare analitică. Ritm alert, modulații fine, insolite. Structurare metodică a narațiunii“.

Toate aceste trăsături se regăsesc și în a doua carte a Adinei Kenereș, chiar dacă o anumită insolență elegantă, de adolescent grăbit să placă făcînd sfidător dovada calităților lui strălucitoare, de care totuși nimeni nu se îndoiește, a dispărut aproape în întregime. A dispărut ori s-a metamorfozat? Verva simpatică și dinadins aiurită, îmbrăcînd sărbătorește frămîntările unei vîrste, iureșul verbal echilibrînd prin spectacol și joc tensiunea surdă rezultată din dorința realizării de sine și frica de ratare, sincopata febrilitate a exprimării au lăsat loc, în *Rochia de crin*, unei absențe strategice, unei placidități prudente, forme ale unei impenetrabile independențe lăuntrice. În *Îngereasa cu pălărie verde*, carte cu întrebări puține, cu o singură întrebare de fapt, cernîșevskiană („ce-i de făcut?“), și cu multe și zgomotoase răspunsuri, detașarea în planul raporturilor dintre generații sau în acela al relațiilor dintre componenții aceleiași categorii de vîrstă era cînd strigată ostentativ și cînd interpretată teatral,

cu intenție, desigur, cabotinismul deliberat avînd rostul de a proteja sensibilități și sentimente a căror dezvăluire directă ar fi trecut obligatoriu prin filtrul deformant al clișeelor. Soluție inoperantă în povestirile din *Rochia de crin*, unde un personaj constată, retoric-interogativ, „n-am ajuns noi să folosim toate cuvintele faptelor pe care nu le-am făcut niciodată", refuzînd „taclaua", comerțul de vorbe corupte, pălăvrăgeala absorbind existența, conversația ritualică, mașinăria obosită și anihilantă a limbuției repetitive. Dar vorbăreții nu lipsesc în *Rochia de crin*; ei sînt însă mai degrabă vorbiți de propriile cuvinte, purtați încolo și încoace de agitația verbală pe care ei înșiși o dezlănțuie, determinați, chiar, de discursul întrupat în făptura lor, fie că este doar nătîng (Mihăiescu, „de la transporturi" și studentul Viorel, de o imbecilitate bovină, din *Terminus)*, fie că este livresc-rezidual, un bovarism de speță nouă (Rodica din *Micuța*), fie că este senil, înțepenit în voioșia sclerozei, ca în discuțiile din salonul familiei Handrea *(Rochia)*. Prin contrast, acestor personaje care ocupă de altfel prim-planul povestirilor, dar parcă numai spre a „umple scena", figurație masivă investită cu un rol ce-i evidențiază derizoriul, li se opune cîte o siluetă traversînd iute și parcă ferit spațiul narativ, Dodi în *Terminus*, Mihai în *Micuța*, adolescentul Daniel în *Rochia*. Sînt figuri episodice, marginalizate, periferice, dar și un fel de camere obscure ale povestirilor, în interiorul cărora nu se pătrunde niciodată, sugerîndu-se, însă, de fiecare dată, nu atît o enigmă, cît o consistență sufletească bine păzită de imixtiuni, un teritoriu — dacă se poate spune astfel — al inocenței avizate. Portretul în penumbră al adolescentului Daniel, bizară insulă vie în marea moartă a salonului îmburgheziților săi părinți, poate da o idee despre această candoare avertizată — „În cămașa lui de un albastru aproape negru, în pantalonii negri, străin de vîrstă și de participare, indiferent la poză într-o poză de absență neîntreruptă, cu mîinile acoperind tot locul, neștiutoare de mărime, cu destinul scăpat de sub presiunea părinților, alegîndu-și singur meditațiile, plimbările, maeștrii. Prevenitor cu orice sursă de conflict, tulburat de ipoteza lecturii răuvoitoare a unei teze, totuși dezinteresat de examen, dezinteresat de tot în afară de

pești și păsări, copilul ăsta era inocent sau cîntărise deja?“ *Îngereasa cu pălărie verde* era o carte a prea-plinului existențial, *Rochia de crin* fixează imagini ale vidului. Aventura extraconjugală a Rodicăi din ironica și totuși înțelegătoarea povestire *Micuța*, unde compasiunea și sarcasmul se îmbină pentru a se obține o obiectivitate dureroasă, plictisul tensionat din *Terminus*, unde o vacanță în care nu se întîmplă nimic dezvăluie mica teroare a cotidianului sînt povestiri în care pulsează o suferință lipsită de propria conștiință. Cei care știu sînt acele figuri episodice, personajele retrase într-o tăcere în același timp elocventă și impenetrabilă. Poziția însăși a acestor personaje este una de natură să le definească statutul: sînt personaje situate și fizic departe, deoparte, Dodi într-un cort de pe malul mării (ceilalți stau în căsuțe), Mihai într-un atelier puturos și probabil semiclandestin ținut de niște țigani, Daniel în cămăruța lui de adolescent socotit retardat. În jurul lor, dincolo de ei, se află cotidianul trepidant, spectaculos, conflictele și împăcările vieții de fiecare zi, așezate sub generoase reflectoare analitice: protagoniști sînt figuranții, ei au — și întrebuințează cuvîntul. De la fluxurile și refluxurile de vitalitate ale unui grup de sezoniști (*Terminus*), o povestire totuși stricată de un final neașteptat melodramatic, la aventura durduliei mioape Rodica, o erotofee, din *Micuța* (titlul hașdeian ține, desigur, de intertextualitate) și pînă la pasiunile tăcute ale adolescentului Daniel din *Rochia*, Adina Kenereș construiește cu subtilitate și rafinament imaginea unor ritmuri de existență definitorii. A doua ei carte confirmă toate speranțele.

3. În 1981, cînd a apărut, antologia de proză scurtă contemporană *Arhipelag* ilustra și revela, în intenție măcar, existența unui fenomen literar mai mult îngăduit decît legitimat, oricum periferic și trecut în general sub tăcere. Cîțiva ani mai tîrziu, printr-o cuprinzătoare „panoramă“ alcătuită de Cornel Regman (*Nuvela și povestirea românească în deceniul opt*) și publicată tot la Editura Eminescu, se făcea un mare pas înainte în direcția recunoașterii și acceptării a ceea ce păruse a fi, doar puțină vreme înainte, oarecum *underground*, insolit și, de

ce nu ?!, insolent. Fiindcă într-un context literar dominat de un interes ca și exclusiv pentru romane era aproape o insolență să se scrie (și să se observe că, totuși, se scrie) proză scurtă. Dar modificările de atitudine (eventual) așteptate nu s-au petrecut, proza scurtă e privită tot ca un bastard. Acest regim îi priește însă, „arhipelagul" său e în expansiune, îmbogățindu-se continuu cu noi insule. Unele (*Proiecte de trecut* de Ana Blandiana, *Octombrie ora opt* de Norman Manea, *Ficționarii* de Radu Cosașu ș.a.) sînt opera unor scriitori cunoscuți ce refuză somnolența rutinei și renta prestigiilor cîștigate într-o clipă de noroc și inspirație ; altele (volumul colectiv *Desant '83)* sînt expresia unor elanuri tinerești programatic înnoitoare ; încă mai numeroase sînt cele descoperite (întemeiate) de exploratori izolați și consecvenți în căutările lor (Alexandru Vlad, Adriana Bittel, Tudor Octavian, Daniela Crăsnaru, Ioan Groșan, N. Cristache, Radu Țuculescu, Tudor Dumitru Savu etc.).

Acestora din urmă li se adaugă BEDROS HORASANGIAN, autor aflat la prima lui carte *(Curcubeul de la miezul nopții*, Editura Albatros, 1984), nu totuși foarte tînăr, fiindcă după vîrstă ține de „promoția" lui Mihai Sin și Eugen Uricaru, literar fiind însă un *self-made man*, un navigator solitar și îndîrjit. Primul capitol al volumului său poartă de altfel în exergă acest citat-invitație la călătorie scos — ce surpriză ! — din staticul, introspectivul Anton Holban : „În orice om se găsește o veleitate de a porni în lume și a descoperi un continent". Al doilea capitol se deschide cu un motto din Paul Zarifopol, de asemenea relativ la un voiaj, accentul stînd însă pe ideea de descoperire („În vagon. O doamnă tînără vorbește unui domn cărunt despre Einstein. Domnul întreabă cam leneș ce a descoperit Einstein. Doamna se miră și explică. Trenul uruie tare"), iar al treilea cu un scurt fragment din *Jurnalul* lui Pallady, aici detașîndu-se noțiunea de cotidian (: „«Ah ! Cît este viața de cotidiană». Să fi spus așa ceva la vîrsta lui ! (Mort la 28 de ani). (Sclipire de geniu). Jules Laforgue. Primit de la Las. 20. Rest 150. A reținut nudul mare pe fotoliu (albastru) 150".

Călătorie-descoperire-cotidian : sînt termeni cheie pentru înţelegerea prozei lui Bedros Horasangian, o proză în acelaşi timp plină de vitalitate şi foarte rafinată, robustă, şi de o admirabilă fineţe. Cartea însăşi este construită cu migală şi fervoare, fiind armonizată cu un desăvîrşit simţ muzical pînă în cele mai mici amănunte : dialogul celor trei moto-uri, citate mai înainte, este una din probele cele mai vizibile. O compoziţie riguroasă şi extrem de elaborată, comparabilă sub acest aspect cu *arta* lui Radu Petrescu, este pusă în slujba unui elan viguros şi irezistibil — „e vorba de un dialog de care ai atîta nevoie, cu tine însuţi pînă la urmă, cu oamenii, un strigăt, o frumoasă reptilă, o frînghie ce te ţine legat de viaţă şi de lume. Strigă. Scrie, dacă nu mai poţi. Scrie". A scrie pentru a supravieţui : scrisul absoarbe tensiunile, drama, suferinţa ; dar pentru a le da formă, pentru a le autoriza, înregistra şi elibera. Textul din care am citat, o „secvenţă" dintr-un şir mai lung, se cheamă *Opţiunea finală*. Pentru Bedros Horasangian totul e *de scris*, de scris şi de *descris*, operaţie întreprinsă cu o rîvnă flaubertiană („Oare cum ar fi scris Flaubert la persoana întîi ? Sau dacă ar fi stat la bloc ?" — se întreabă naratorul, parcă tam-nisam, pe la jumătatea unui episod, *Goana după iaurt*, dintr-un palpitant serial intitulat *Viaţa în marile oraşe*. Nu este însă vorba, în proza lui Bedros Horasangian, de ceea ce în chip obişnuit se numeşte „aducerea cotidianului în literatură", nici de literaturizarea cotidianului : ci de asocierea uluitoare şi totuşi deloc extravagantă a cotidianului cu literatura şi, prin extensiune, cu arta şi cu tot ceea ce ţine de artă, inclusiv elementele oarecum marginale. Sensul acestor asocieri este diferit de la un caz la altul : ironice uneori, patetice altă dată, cînd groteşti şi cînd de o mare puritate, au însă în comun puterea de a deschide brusc o perspectivă mereu surprinzătoare. Un funcţionar conştiincios şi ordonat, om liniştit, singuratic şi cu tabieturi din care nu iese, descoperă că în apartamentul său a pătruns un şoricel. Începe, mai mult în joacă, o campanie împotriva intrusului (o luptă în regulă : capcane, otrăvuri, pîndă, ambuscade, etc.), de care îl leagă însă, în mod bizar, şi o vagă afecţiune. Cînd este aproape să renunţe la vînătoare, găseşte micul animal căzut în

C-da 178 coala 21

cada de baie. Omul se sperie, ia furtunul de la duş şi dă drumul apei fierbinţi. În acest punct, naratorul precizează : „Şoricelul era deja ameţit, abia se mai mişca. Aşa ceva a văzut şi la televizor. Pompierii. Jetul puternic de apă. Oamenii alergînd, împrăştiindu-se în toate direcţiile. Fugind". Baia funcţionarului celibatar devine, brusc, una din marile scene ale lumii : amărîta vietate din cadă este o fiinţă reprimată. Violenţa secolului XX într-o cameră de baie. Cînd un alt personaj călătoreşte cu avionul, pămîntul i se pare a fi „un ecran de televizor" şi insul aşteaptă „dintr-o clipă în alta să audă vocea crainicului de la «Orizont ştiinţific» explicînd cîte ceva despre viaţă şi materie". O fată aproape bătrînă, soră medicală la un sanatoriu provincial, stă la fereastră şi citeşte „nuvele de Dürrenmatt" ; un automobil rămîne în pană chiar în faţa cititoarei, şoferul, un bărbat plăcut, vine şi cere ceva, apoi pleacă, văzîndu-şi de drum, pentru a nu mai reveni vreodată, deşi eroina — bovarizată de literatură — aşteaptă „cu înfrigurare" să primească un mesaj de la necunoscut. În viaţă nu e ca în literatură, *pana de automobil* rămîne fără nici o urmare. Consistenţa prozei lui Bedros Horasangian provine astfel din orchestrarea savantă a unor elemente disparate şi dispersate, ca în această alăturare de replici înregistrate în locuri „cu lume multă", în autobuz, în magazine, la birou („A avut şi organe, dar s-au terminat pe la patru... Aduce la Gostat în fiecare zi... A avut şi pepsi dar trebuie să vii de pă la douăşpe ca să mai apuci... Dă unde, dacă eşti la slujbă ? Ar trebui vorbit cu deputatu ca să bage organe de porc şi după-amiază... Unde aţi găsit lămîi ?... Mulţumesc, ştiu că mereu aduce acolo, dar mi-e peste mînă... Ce să facem noi ăştia, care n-avem pensionari în casă ?... Am luat şi eu nişte tacîmuri, ce era să fac..."). Între Urlaţi şi Giurgiu, ori între Zimnicea şi Alexandria, pe o bicicletă printre „dacii" şi TIR-uri, într-un lan de secară „unde nu mai doarme nimeni" şi în care nu veghează cineva, ascultînd „chitara lui Bob Dylan în trenul plin cu navetişti" şi „prelucrînd realul şi imaginaţia într-un fericit chip creator", Bedros Horasangian călătoreşte şi descoperă, în oceanul

cotidianului, o lume a sa, un univers coerent și inedit literar, de o copleșitoare forță. El e, cu alte cuvinte, un scriitor adevărat — iar cartea sa de debut, o revelație.

4. Prezent cu trei povestiri în *Desant '83*, excelenta „antologie de proză scurtă scrisă de autori tineri" din cenaclul *Junimea* al Universității din București, IOAN LĂCUSTĂ debutează editorial cu un volum (*Cu ochi blînzi*, Editura Cartea Românească, 1985) ce arată o înzestrare literară puțin obișnuită. Talentul autorului nu este însă doar mai presus de orice dubiu : îl dublează o conștiință artistică sigură, deplin formată. Cartea lui Ioan Lăcustă face încă mai evident că așa-zisa „generație '80", cînd contestată și cînd extinsă inflaționist pînă la a cuprinde de-a valma pe toți autorii apăruți în ultimii 5—7 ani, înseamnă în realitate o nouă atitudine literară, criteriul vîrstei și al momentului intrării în literatură avînd, cu alte cuvinte, un rol cu totul secundar, inoperant. Și în proză, ca și în poezie, această nouă atitudine implică în primul rînd o distanțare : scrisul nu mai e „natural" și „naiv", ci controlat, lucid, elaborat, nici doar „instrument" și nici doar „expresie", ci acțiune și rezultat totodată, altfel spus o formă specifică de prezență, intervenție, refuz, participare și interes. Dezinvoltura, naturalețea, spontaneitatea nu sînt „însușiri", ci efecte — efectele artei ; înzestrarea literară nativă încetează să mai fie singura condiție, rămînînd însă condiția preliminară, proba de aptitudini ; de la tema responsabilității se trece, apoi, la o responsabilitate implicită, nu atît declarată cît manifestă, activă, dimensiune intimă a însuși actului creator ; în sfîrșit, toate experiențele posibile fiind considerate epuizate, importantă a devenit însumarea cîștigurilor aduse de fiecare dintre ele : noua conștiință artistică se întemeiază pe o asumare liberă și în deplină cunoștință de cauză a Bibliotecii și a Dicționarului. Rostită deseori ca un reproș definitiv, calificarea acestei literaturi drept livrescă nu trădează decît o neînțelegere sau, poate, o vinovată întîrziere a înțelegerii : „fără lumile formei — nota fulgurant André Malraux —, artiștii cei mai originali nu s-ar fi putut naște din universul inform". O „lume a formei" visează multe din prozele tinerilor.

Al doilea capitol al cărții lui Ioan Lăcustă are acest titlu memorabil : *La ușa domnului Caragiale,* socotit de Nicolae Manolescu drept caracteristic pentru o întreagă generație. Prezentîndu-l succint în prefața antologiei *Desant '83,* Ov. S. Crohmălniceanu remarcase de altfel că Ioan Lăcustă „supune unei acțiuni «productive» notițe anodine de ziar, imaginînd pe marginea lor cu mult umor inteligent și putere caracterizantă pentru o întreagă lume, diverse intervenții scrise caragialești, cărora scurtul anunț le-a dat naștere". Incontestabilă, și nu doar la Ioan Lăcustă (există și la Bedros Horasangian, și la Ioan Groșan, alți debutanți reprezentativi ai momentului), opțiunea pentru Caragiale nu duce la compuneri epigonice și nici nu provine din necesitatea adăpostirii sub tutela unui mare nume : exprimă o tensiune spirituală și creatoare.

Ilustrativă în acest sens este chiar povestirea intitulată *La ușa domnului Caragiale,* așezată în chip de concluzie la sfîrșitul secțiunii tot astfel denumite, ca și al volumului. În vis ori în imaginație, dar sigur *în scris,* autorul-erou-narator al povestirii vrea să-l întîlnească pe domnul Caragiale. „Am sperat mult în această întîlnire, pentru că nu e alt om în Țara Românească în care să cred cum cred în domnul Caragiale. Nu numai pentru că i-am citit toate scrierile, și din cărți, și din gazete. Și de-asta, dar și... știu eu, m-am fixat asupra dînsului și l-am făcut idolul meu. Fiecare om are un idol al său și eu l-am ales pe domnul Caragiale. Căci în politică n-am vrut să intru, deși m-au îndemnat și unii și alții, mai cu una, mai cu alta. Eu am cercat să-mi duc viața mea onestă ca burlac, cultivîndu-mi prieteniile, cu respectul adevărului și bunei cuviințe. Politica uneori te-ndepărtează de-astea. Îți dă noi prietenii, te face să te socoți mai îndrăzneț decît te-ai născut, te duce la combatere și, uneori, sau mai întotdeauna, te părăsește pe undeva pe la mijlocul drumului pe care te aflai. Eu credeam în domnul Caragiale și, la cît rîvneam eu de la viață, mi-era de ajuns să-l știu că trăiește, scrie și străduie acolo, unde se află, pentru progresul literelor române. Chiar asta și vroiam să-i spun, dacă l-aș fi aflat acasă, dacă mi-ar fi deschis ușa și dacă m-ar fi primit în casa dumnealui". Dar ușa domnului Caragiale nu se deschide. Un vardist ce-și face rondul a-

firmă că locuința e pustie, apoi, la o nouă trecere, e de părere că „e trist să aștepți pe cineva care absentează." Eroul narator acceptă solomonic opinia vardistului. „Am zis și eu c-o fi așa, dar nu l-am aprobat, căci nu eram trist deloc. Și pentru ce-aș fi fost ? M-am gîndit, după ce-a plecat vardistul, la cîte m-ar putea face pe mine trist. Și n-am găsit nimic cu rezon. Doar pe ici pe colo cîte o amăgire, dar astea trec și... Păi să judecăm drept. Tînăr sînt ? Încă sînt ! Burlac sînt ? Încă sînt ! Necazuri la slujbă am ? Încă n-am ! Prietenii m-au trădat ? Încă nu ! Femeile mă ocolesc ? Da de unde ! Daravele cu puterea ? Eu respect puterea și mă supun cu devotament. Domnul Caragiale ? Ei, da, era bine să fie acasă, dar dacă..." Așteptarea, zadarnică, ia sfîrșit în zori, eroul-autor-narator se trezește (din somn, din vis, din scris) la realitate : „ce să mai aștept, mi-am zis atunci, oricum e tîrziu pentru domnul Caragiale, e tîrziu, troleibuzele de-acum zumzăie pe bulevard, e dimineață, ce mai poate urma..." Ceva, totuși, urmează : lectura povestirii. „Vom citi, totuși, săptămîna viitoare la «Junimea». Știm că profesorul și desantiștii, cîți vor mai fi atunci pe poziții, ne vor asculta cu atenție. Și, poate, ne vor înțelege că noi am așteptat o zi și o noapte la ușa domnului Caragiale. S-a întîmplat să ajungem cînd nu era acasă. De ce-am fi triști pentru o astfel de așteptare ?" Dacă domnul Caragiale nu se arată, dacă „e tîrziu pentru domnul Caragiale", *nostalgia* Caragiale rămîne. Și sub semnul dublu al absenței și al nostalgiei scrie Ioan Lăcustă : voind să-l întîlnească pe Caragiale și descoperindu-i, pretutindeni, lipsa, face din acest aparent eșec o victorie. Așa cum așteptînd „la ușa domnului Caragiale" nu stă degeaba, ci scrie chiar despre această așteptare, o descrie ironic, subtil, cu o bonomie afectată, convertind-o în literatură. Schimbînd ceea ce este de schimbat, mecanismul este același în toate povestirile din acest ciclu. Pornind de la anunțuri de mică publicitate (autentice ? inventate ?) apărute în ziarul „Universul" din ianuarie pînă în decembrie 1901 (nici alegerea publicației și nici ordinea cronologică nu sînt întîmplătoare), toate involuntar caragialești, Ioan Lăcustă le dezvoltă epic într-un sens și dintr-o perspectivă ce țin de cea mai strictă

actualitate. Nu mai e, în povestirile lui, lumea nepăsătoare și bramburită a începutului de secol: este o lume peste care a trecut o istorie ce a modificat radical totul, făcînd-o ori de neînțeles pe cea de altădată, ori atribuindu-i alte reguli, alte înțelesuri, altă ordine. Imposibila întîlnire cu domnul Caragiale își are de fapt corespondentul în imposibilitatea înțelegerii lumii de la 1901: care este descifrată sub incidența prezentului. Domină ipoteza politică și polițistă, istoria e văzută ca un tenebros amestec de intrigi și conspirații travestite în banalitatea cea mai deplină; ochiul format la școala privirii contemporane descifrează pretutindeni infracțiuni, abateri, subversiuni, mistificări. Astfel, în legătură cu un anunț de amor adresat unei Marcela („Ai dispărut, nepapolistă, cauzîndu-mi zadarnice cercetări și adîncă mîhnire"), se imaginează nu mai puțin de trei soluții epice posibile. În cea dintîi se presupune că Marcela ar fi fost o telefonistă ce înregistra pentru iubitul ei, un ofițer, convorbirile celor din partidul liberal; în a doua eroina ar fi o specialistă în desfacerea unor produse de contrabandă („săpunuri fine, ciorapi de lux, medicamente felurite, pantofi englezești, țigări orientale, unele băuturi rare"), iar în cea de-a treia versiune posibilă se reconstituie, sub forma unei fișe de cadre de 20—30 de rînduri, intriga unui stufos roman social și de familie întins pe mulți ani. De altfel, însăși prezența biografiilor constituie o formă a depărtării de caragialesc; nu situații, nu „momente", ci vieți întregi, uneori chiar existența unor generații succesive, sînt comprimate prin relatare la dimensiunile unei clipe, într-o teribilă deriziune. Dacă la Caragiale momentul are durata eternității, în proza lui Ioan Lăcustă enorme întinderi temporale se consumă aproape instantaneu, cu o precipitare caracteristică, grăbită, febrila trecere în revistă a *vieților* protagoniștilor golindu-le de *viață*.

Reversul acestei atitudini îl constituie *încetineala* în narațiune din cele mai bune povestiri aflate în prima parte a volumului (*Cartofi noi, Zumzetul artei, Cîștigătorul, Lupta pentru Potîrcă, Înserare de august*). Cu o *atenție* ce amintește adeseori de Marin Preda (să fie o întîlnire mediată tot de... Caragiale ?), Ioan Lăcustă fi-

xează gesturi și replici de o mare autenticitate, decupîndu-și cu mînă sigură personajele din amorf. Un profesor universitar e întîlnit de un fost student al său într-o piață mîncînd mici și potolindu-și setea cu „cico" — „mai în fiecare seară — zice reprezentantul *Almei Mater* — vin și mă amestec", formulă remarcabilă. O mică maimuță scapă din cușcă și fuge peste și printre tarabe, prilej bun pentru autor de a schița rapid portrete ce se țin minte. Un țăran bătrîn alungă exoticul animal ca pe o găină („— Uș, fă !"), un vînzător de mături e mai înțelegător, mai uman („— Du-te, bre, acasă... Du-te, n-auzi că ești bolnavă ? Vrei să te-agravezi ?"), un țăran tînăr, în fața căruia maimuța apare pe neașteptate, are un moment de „încremenire" și, cînd își revine, vociferează ca pe stadion („ — Huo ! Huideo !"). Maimuța e, pînă la urmă prinsă și readusă în cușcă ; dar implicațiile episodului nu sînt decît exterior burlești. Micul animal fugar se numește „Studentu" și se lasă prins doar cînd îi este adusă perechea („ — E proști, domle, și ăștia, ca toți bărbații, ce să le faci !" — reflectează, mormăind, proprietăreasa), iar fostul ***student*** al profesorului care „se amestecă" venise la piață să cumpere cartofi noi trimis de soția lui, exemplificînd fără să știe teoria sumară a proprietăresei circului...

Ioan Lăcustă este un prozator foarte original, profund, căruia i se poate prevedea o strălucită carieră literară.

5. Foarte mare este cuprinderea socială a prozei lui CRISTIAN TEODORESCU, autor exersîndu-se deocamdată în spațiul „genului scurt" (*Maestrul de lumini*, proză scurtă, Editura Cartea Românească, 1985).

De multă vreme un debutant, un tînăr scriitor n-a mai dat o asemenea copleșitoare impresie de cunoaștere în detaliu și din interior a vieții unor medii și categorii sociale pe cît de diverse pe atît de numeroase. Ca într-o gară imensă și suprapopulată, o gară centrală sau centralizată, de unde se pleacă în toate direcțiile și unde se vine din toate direcțiile, în povestirile lui Cristian Teodorescu se întîlnesc, la propriu și la figurat, personaje de toate vîrstele, de toate profesiunile și de toate apar-

tenențele — țărani lucrînd pe șantierele bucureștene și adaptîndu-se traiului de la oraș cu o vigoare sumbră și năucă *(Vîrtejul bucureșteanului)*, muncitori care fac naveta în sate de o viață, trenul fiind adevărata lor casă *(Acasă la Saizu)*, pensionari *(Contractul)*, o coafeză *(Tapetul)*, un poștaș *(Elefantul)*, un economist tînăr, repartizat în București, însă detașat la Deva *(Unde mergem sîmbătă?)*, locatarii unui cămin de nefamiliști *(Mărturisirile și invențiile unui fost căpitan de administrație)*, o profesoară de țară al cărei bărbat este închis din cauza unui accident de circulație *(Trenul de 12)*, „artiști" de ocazie, sezonieri, în localurile de pe litoral *(Maestrul de lumini)*. Această lume, pestriță fără strălucire și comună fără a fi derizorie, se zbate, mișună, se foiește încoace și încolo, freamătă, într-o agitație și o tensiune fără sfîrșit. Scriitorul dezvăluie resorturile și motivațiile ascunse ale universului popular cu o neobișnuită pătrundere. Fărîmițată, dispersată, lumea prozei lui Cristian Teodorescu este totuși una omogenă: dincolo de varietatea mediilor și a figurilor individuale funcționează obsesii, preocupări, mituri, dorințe și complexe psihice ținînd de conștiința și subconștiința colectivă. Omogenizarea se vădește de altfel și la alt nivel, întrucît nestatornicia, provizoratul, metamorfoza perpetuă reprezintă condiția normală de existență a personajelor din aceste povestiri. Este o lume în mișcare, căutîndu-și limanul, voind să se fixeze, năzuind spre sedentarism și așezare temeinică, dar aflată permanent în goană, cuprinsă de febra schimbărilor, modificînd și modificîndu-se în mare viteză, alergînd, căutînd, bîntuind, trăind într-un continuu du-te vino.

De *sufletul* acestei lumi, mai mult decît de stereotipiile și aspectele exterioare ale existenței ei, este interesat Cristian Teodorescu. Observator fin și profund al mișcării interioare, analist de mare forță, deși nu merge în sensul analizei tradiționale, folosind cu egală îndemînare procedee epice foarte variate (comportamentism, monolog interior, descriere, adresare la persoana a doua singular, intervenție directă a autorului, narațiune obiectivă, sugestie a simbolismului faptelor și personajelor etc.), el caută întotdeauna să revele misterul uman, acea pîlpîire indescriptibilă ce face din fiecare om o ființă uni-



că, irepetabilă, cu un destin propriu. Prezentîndu-l succint în prefața antologiei *Desant '83*, Ov. S. Crohmălniceanu sublinia că este un „explorator realist excelent de medii profesionale mărunte, unde izbutește să sondeze, cu intuiții adînci, sufletele obscure și să lumineze adesea drame omenești autentice îndărătul etichetei categoriale disprețuitoare care le exclude posibilitatea". Înainte de a fi navetiști, țărani veniți la oraș, pensionari, sezonieri, coafeze și manichiuriste, poștași, profesori, șoferi, ingineri, economiști, eroii povestirilor lui Cristian Teodorescu sînt *oameni* — oameni vii, care trăiesc, se frămîntă, au bucurii, necazuri, suferințe, dorințe, plăceri, sentimente, deprinderi, complexe, infirmități, pe scurt *viață*, într-un amestec imprevizibil de la un moment la altul. Densă de concret și amănunte realiste, proza lui Cristian Teodorescu este totodată masivă și substanțială în structurile sale. Profesoara de franceză al cărei bărbat o învinovățește tacit că spre deosebire de el, deținut de patru ani, ea trăiește „afară", nu mai este decît o ființă foarte singură, izolată de lume mai mult decît el, instalată într-o așteptare ce o face incapabilă de altă reacțiune, o Penelopă de tip nou. Coafeza Mina P., care ține un jurnal intim, unde-și notează de regulă întîmplările de la serviciu, certurile și împăcările cu *șefa* și colegele, cumpărăturile și mersul vieții ei de familie, fiindcă este proaspăt căsătorită, întrupează — fără ironie — puritatea ultragiată de vulgaritate. Un pensionar a cărui viață a constat într-o succesiune de capitulări (fost avocat, acceptă fără nici o împotrivire să-și cîștige existența ca portar, după ce printr-o nedreptate inexplicabilă fusese scos din barou), ducînd o existență de călugăr, nefiind vreodată căsătorit și netrecînd „niciodată pragul strictei amiciții" în „raporturile sale cu femeile", sfîrșește totuși printr-un neașteptat act de curaj. El provoacă un accident de circulație în care își va găsi moartea împreună cu un afacerist ce voia să-l ducă la azil, deși acesta se angajase să-l întrețină pînă la sfîrșitul vieții, în schimbul apartamentului locuit de bătrîn. Această povestire, ce are de fapt dimensiunile unei nuvele, se impune nu doar prin imaginea de un extraordinar relief al spaimelor bătrîneții, ci și prin semnificația episodului final. Castul

pensionar, omul care primise cu seninătate, resemnat, toate încercările, apatic și pasiv, are de fapt o singură vocație : aceea a morții, viața lui nu fusese altceva decît un exercițiu al mortificării.

Asemenea substructuri pot fi detectate în aproape toate povestirile lui Cristian Teodorescu. Directețea povestirii și înregistrarea de tip realist, mult folosite, se bizuie pe sugestii ample și deschid, în fond, o perspectivă foarte largă asupra semnificațiilor fiecărei narațiuni.

Avînd însușirea rară, *harul* prozatorului adevărat de a crea viață, de a privi cu seriozitate și în profunzime gesturi, situații și replici anodine în aparență, Cristian Teodorescu este unul dintre cei mai dotați și mai puternici prozatori din bogata serie a debutanților din ultimii ani. Va fi, foarte probabil, unul dintre „clasicii" prozei românești din anii '90 !

SUMAR

IV.

V.

Lector : FLORIN MUGUR
Tehnoredactor : CONSTANȚA VULCĂNESCU

Apărut : 1985 Bun de tipar : 16 VIII
Format : 16/54x84 Coli tipo : 21

Tiparul executat sub comanda nr. 178
la Întreprinderea Poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc nr. 223 A

Republica Socialistă România



PREZENT

...orice critică este creatoare, indiferent dacă o declară sau nu. Există însă două feluri de a crea în critică şi, în consecinţă, două feluri de critică. Sînt critici care **descoperă**, explorînd şi valorificînd într-un sens nou relieful existent al operei, şi critici care **inventează**, adăugînd operei alte dimensiuni prin accentuarea şi dezvoltarea unor aspecte particulare. Descoperirea priveşte întotdeauna ansamblul, în vreme ce de regulă invenţia se referă la fragmente, eşantioane, detalii. Nici una dintre cele două atitudini nu poate fi însă judecată în sine. Decisivă rămîne proba adecvării la operă ; fiindcă sînt opere al căror spirit obligă la descoperire şi altele care pretind un demers esenţial inventiv.

Încerc să fiu un descoperitor, deşi adesea inventivitatea mă încîntă.

Lei 15